



# GAZETTE des BEAVX-ARTS

AVRIL 1912

PARIS

106, BD ST-GERMAIN

1912.



J. INCROY

L. CHAPO

54<sup>e</sup> Année. 658<sup>e</sup> Livraison.

4<sup>e</sup> Période. Tome VII

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

## SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE AVRIL 1912

- I. — LES ACCROISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DES SCULPTURES (MOYEN AGE, RENAISSANCE ET TEMPS MODERNES) AU MUSÉE DU LOUVRE (1<sup>er</sup> article), par M. André Michel.
- II. — UN INCUNABLE ET SON HISTOIRE, par M. P. Gusman.
- III. — LES PEINTRES NIÇOIS DES XV<sup>e</sup> ET XVI<sup>e</sup> SIÈCLES (1<sup>er</sup> article), par M. L.-H. Labande.
- IV. — PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS. — HENRI VERGÉSARRAT, par M. Roger Marx.
- V. — L'EXPOSITION CENTENNALE DE L'ART FRANÇAIS À SAINT-PÉTERSBOURG (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. François Monod.
- VI. — EUGÈNE LAMI, par M. Jean Laran.
- VII. — LES ARTS MINEURS DANS LA GRÈCE ARCHAÏQUE, D'APRÈS M. GEORGES PERROT, par M. Paul Jamot.

### Trois gravures hors texte :

*Chaumières*, eau-forte originale de M. Henri Vergésarrat.

*Études de moutons*, eau-forte originale de M. Henri Vergésarrat.

*Portrait de Mme J. Friedrichs*, par H.-F. Riesener (coll. de S. A. I. le grand-duc Nicolas Mikhaïlovich) : héliotypie L. Marotte.

### 45 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

### PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE. Un an . . . 60 fr. — Six mois . . . 30 fr.	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr. ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.
--	---

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

### ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

### PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

### LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

### ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL

CH. EGGLIMANN SUCC<sup>r</sup>

106, B<sup>d</sup> ST-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N<sup>o</sup> 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.

LES ACCROISSEMENTS  
DU DÉPARTEMENT DES SCULPTURES  
(MOYEN AGE, RENAISSANCE ET TEMPS MODERNES)  
AU MUSÉE DU LOUVRE

(PREMIER ARTICLE)



LUS de six années se sont écoulées depuis notre dernier rapport général aux lecteurs de la *Gazette*<sup>1</sup> sur les acquisitions du département des sculptures (Moyen âge, Renaissance et temps modernes). Nous aurions à nous excuser ou à nous plaindre de ce trop long silence, si l'on pouvait y voir le signe d'un ralentissement dans l'activité des conservateurs ou dans le bon vouloir du Conseil des Musées à seconder leurs efforts pour la reconstitution d'un grand musée de sculpture française. Nous espérons qu'après avoir lu ce compte rendu — et quelque regret que nous éprouvions d'ailleurs à n'y pouvoir faire figurer tout ce que nous avions rêvé d'y mettre — on voudra bien reconnaître que ces six années n'ont pas été perdues. Nous manquerions d'ailleurs au premier de nos devoirs si nous ne rappelions d'abord que la part des donateurs n'est pas négligeable dans les enrichissements dont nous allons avoir à présenter ici la liste et à caractériser la signification ou l'intérêt au double point de vue de l'histoire et de l'art.

Mais, avant d'aborder cette partie de notre tâche, il faut dire quelques mots des conditions dans lesquelles les conservateurs, responsables de ces acquisitions, se sont trouvés placés pour les installer et les présenter au public. Voici bientôt onze ans, nous écri-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 393.

vions ici même : « Toutes ces acquisitions n'ont trouvé place qu'à grand'peine dans les salles déjà trop pleines du Musée » et nous répétions, en 1906, avec un peu plus d'inquiétude et de mélancolie, cet avertissement et cet appel. Deux ans après, nous pouvions installer, à la suite de la salle réservée jusque-là aux nouvelles acquisitions, une salle nouvelle ouvrant sur l'escalier Égyptien à l'angle de la colonnade, et nous y groupions quelques monuments capitaux du moyen âge, tels que le *Charles V* et la *Jeanne de Bourbon* des Célestins, une belle série de *Vierges* françaises du XIV<sup>e</sup> siècle (qui s'est encore enrichie depuis, comme on verra tout à l'heure), le *Calvaire* de Nivelles, qui a enfin pu être mis en valeur, une grande croix de cimetière champenoise, etc., Hélas ! cet agrandissement, si utile à son heure, a dû être bientôt reconnu insuffisant ! D'autre part, l'adjonction de quelques vitrines et un peu de place péniblement gagnée dans nos salles du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ouverture, après la salle Carpeaux, d'une petite salle où Chapu est venu prendre place, ont à peine permis d'exposer convenablement les admirables bustes dont nos séries modernes se sont si heureusement enrichies. Et le problème, plus impérieusement que jamais, se pose : quel sera, au palais du Louvre, l'avenir et le sort du Musée des sculpteurs français ?

Nous touchons à l'heure où de graves décisions et tout un plan de campagne vont être arrêtés « en haut lieu ». Ces décisions, les conservateurs n'auront pas autorité pour les prendre et en assumer la responsabilité ; leur rôle se bornera à les appliquer, du mieux qu'ils pourront, chacun pour ce qui concerne son département. J'ai déjà indiqué ici même — et ailleurs — ce qui, pour la sculpture du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, apparaissait comme désirable et possible. Les consultations, d'ailleurs, — et quelques-unes bien inattendues ! — arrivent de tous côtés... Tandis qu'on délibère encore, me sera-t-il permis d'émettre ou plutôt de renouveler au moins un vœu, au nom des vieilles statues dans le commerce et l'étude desquelles j'ai l'honneur, la joie et la charge de vivre ?

Elles n'ont pas, quoi qu'on en ait pu dire, la superstition des grandes galeries à longue enfilade où on les alignerait chronologiquement comme des caisses d'orangers dans une serre. S'il s'agissait de construire, pour elles spécialement, un musée tout neuf, avec des éclairages combinés et ménagés, tantôt d'en haut, tantôt de côté, qui feraient valoir, à la demande de chacune, leur expression et leur

modelé, elles réclameraient sans doute un savant aménagement de salles alternées, de dimensions inégales, d'ornementation sobre et appropriée — où quelques peintures, des tapisseries historiques surtout, viendraient réchauffer les parois, tenir compagnie aux « images », les situer dans un décor harmonieux et vivant. Depuis Charles V, « droit artiste, appris ès sciences, vray architecteur, deviseur certain et prudent ordeneur », selon le témoignage de Christine de Pisan, jusqu'à Gabriel, portraituré par J.-B. Lemoyne, tous ceux de la vieille France auraient leur mot à dire, leurs idées ou leurs désirs à présenter et à défendre, et je ne sais pas si un Musée, — qui n'est, hélas! qu'un lieu d'asile pour les chefs-d'œuvre désaffectés, mais qui doit être aussi un lieu de culte où on les vénère, — pourrait jamais leur donner, à chacun en particulier et à tous ensemble réunis, pleine satisfaction.

Mais il n'est pas, et il ne saurait être de longtemps encore, sans doute, question de rien de semblable. Nos vieilles statues sont au Louvre, dans le vieux Louvre qui jamais ne fut conçu pour être un musée... C'est un inconvénient peut-être, mais c'est aussi un grand honneur, et elles ne demandent pas à en sortir. Tout leur souhait est qu'on les y laisse, puisque après tout — plus et mieux qu'aucun autre des hôtes qui l'habitent, — elles y sont *chez elles*. Charles V n'a qu'à tourner légèrement la tête pour reconnaître l'emplacement de la « vis » fameuse qu'il avait fait construire par maître Raymond du Temple et, « pour la rendre plus superbe », avait enrichie « de basses tailles et de six grandes figures de pierre couvertes chacune d'un dais, posées dans une niche et portées sur un pied-d'estal », parmi lesquelles, au premier rang, de la main de Jean de Liège, son effigie et celle de la reine (qui devaient assez ressembler, moins puissantes et moins belles sans doute, à celles qui, échappées à la ruine des Célestins, ont trouvé aujourd'hui place au Louvre).

Louis XIII, Colbert et tous ceux de la monarchie centralisée « se reconnaissent » assez bien dans les architectures du XVII<sup>e</sup> siècle et se sont habitués sans peine à vivre dans ce qui fut, sous le nom de galerie d'Angoulême, l'emplacement du premier Musée de sculpture française au Louvre. Ils demandent tous qu'on ne les oblige pas à un humiliant et dangereux déménagement ; mais ils réclament un peu plus d'air. Ceux du Moyen âge voudraient que, les laissant où ils sont, puisqu'ils y sont, on pût suivre leur histoire depuis ses origines jusqu'au moment où l'art français, rencontrant sur sa

route l'art italien, se mit à l'école ultramontaine et chercha, pour des œuvre d'âme encore toute française, des encadrements « à la mode d'Italie », c'est-à-dire depuis le xii<sup>e</sup> siècle jusqu'à Michel Colombe. A ce point précis, la sculpture française s'arrêterait pour faire place à l'art italien, et l'un et l'autre, fraternisant dans cette partie du Louvre, y pourraient se développer plus commodément, si l'on trouvait, d'une part, pour les monuments exposés dans la salle chrétienne, une autre installation, surtout si l'on admettait enfin que, pour les maîtres de notre Renaissance du xv<sup>e</sup> siècle, il y a, dans l'ancien Palais, une salle tout indiquée, inévitable, dirait-on, si l'on voulait bien convenir que les concordances esthétiques, historiques et morales doivent être décisives dans l'aménagement d'un musée comme celui de la sculpture française au Louvre. Cette salle — je l'ai déjà indiqué ici — est celle qui, décorée à l'intérieur et à l'extérieur par Jean Goujon lui-même, pleine de son esprit et de l'esprit de son temps, est, sous le nom de salle des Cariatides, l'une des plus renommées du Louvre. Les antiques, en la restituant aux maîtres français, ne feraient vraiment qu'un mince sacrifice si, comme il est bien entendu, ils trouvaient, dans les salles présentement occupées par les ateliers de moultages et dans la cour du Sphinx, enfin couverte, d'amples dédommagements.

La sculpture de la Renaissance française ainsi installée *chez elle*, on n'aurait que le guichet de l'Horloge à franchir pour passer des derniers Valois chez les Bourbons et des architectures de Lescot à celles de Lemercier. Dans ces salles de l'ancienne galerie d'Angoulême, toute la sculpture moderne serait aussi *chez elle*; mais, pour permettre au xviii<sup>e</sup> siècle qui est en ce moment indignement *sacrifié*, de se développer et de s'espacer comme il convient, il faudrait pratiquer ici une nouvelle coupure.

Il avait été question de réservier au seul xix<sup>e</sup> siècle, peinture et sculpture, tout le pavillon de Flore que le ministère des Colonies a enfin rendu au musée... L'occupation des salles promises par de grandes collections, léguées sous des conditions impératives, et qui constitueront désormais des enclaves intangibles, va apporter des empêchements imprévus à ce projet si sage et si raisonnable. En attendant qu'on lui bâisse un grand musée spécial, qu'il mérite certes et qui ne le cédera à aucun autre en intérêt, l'art du xix<sup>e</sup> siècle doit trouver place dans le nouveau Louvre, abandonnant le vieux Louvre au vieil art français; c'est là le bon sens. J'espère qu'il n'est pas trop tard pour en espérer le triomphe.

\* \*

Cela dit, j'en viens au compte rendu des monuments entrés au musée depuis notre dernier article, et c'est, bien entendu, non pas dans l'ordre chronologique de leur acquisition, mais dans celui des séries où ils ont pris place, que nous les présenterons au lecteur. Le but poursuivi étant de constituer, par les monuments, « un cours vivant d'histoire de la sculpture française », voyons ce qui, pour

FRAGMENT PROVENANT DES CHANTIERS DE NOTRE-DAME DE PARIS, XIII<sup>E</sup> SIÈCLE

(Musée du Louvre.)

chacune de ses grandes époques, est venu en compléter ou en éclairer les traits significatifs.

Comme préface à la grande sculpture monumentale, dont il est si difficile d'ailleurs et si peu souhaitable de trouver des spécimens, puisqu'ils ne sauraient nous arriver que démembrés et désaffectés, Courajod — dût-on l'accuser de donner aux salles du Moyen âge un caractère un peu exclusivement archéologique — avait voulu grouper des séries de chapiteaux où quelques-uns des principaux types de l'ornementation romane pourraient être étudiés. Les chantiers des monuments historiques avaient consenti à céder aux Musées nationaux quelques-uns des résidus de leurs « restaurations », et c'est dans un de leurs derniers envois que nous avons trouvé les beaux fragments de décoration provenant de Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, exposés dans la salle qui ouvre sur le vestibule de

la Renaissance et qui sera désormais l'entrée du musée du Moyen âge. On y admirera, dans des rinceaux et des tiges fleuronnées d'une élégance fine et nerveuse, des griffons, des dragons et des sirènes, des joueurs de trompe ou de buccine, que l'on peut ranger parmi les plus charmants spécimens de la sculpture ornementale de la seconde moitié ou de la fin du xii<sup>e</sup> siècle.

Un débris de pilier, — d'époque un peu plus ancienne, — malgré les déplorables mutilations qui l'ont désfiguré, n'en reste pas moins précieux. Sur chacune des trois colonnettes engagées dans la masse, un guerrier en cotte de mailles, armé de l'épée à fort pommeau et large lame, du long écu triangulaire à fine ornementation est sculpté, et l'on pense à l'Olivier et au Roland avec sa Durandal du portail de Vérone.

C'est des chantiers de Notre-Dame de Paris, où j'avais déjà trouvé et obtenu de la bonne grâce de M. Selmersheim, un beau fragment du jubé détruit sous M. de Noailles, que nous sont venus les deux fragments de porte romane où sont figurés l'Agneau pascal et le Christ apocalyptique tenant dans sa bouche le glaive de sa parole, provenant peut-être d'une porte commencée (et inutilisée) pour l'ancienne Sainte-Marie qui n'a laissé que l'actuelle porte Sainte-Anne dans la cathédrale de Maurice de Sully. D'autres exquis fragments — du plus beau xii<sup>e</sup> siècle, — un torse de jeune homme à la tunique délicieusement et sobrement drapée, une tête de femme juvénile et pensive penchée sur la courbe d'une voussure, témoignent, à côté du fragment du jubé parisien exposé depuis plusieurs années et des métopes du jubé de Bourges, de la pureté de goût, de la simplicité pleine tour à tour de grandeur et de grâce de notre art français du xii<sup>e</sup> siècle.

Trois bas-reliefs du xii<sup>e</sup> siècle ont heureusement complété nos séries de sculpture monumentale de l'époque romane. Une *Vierge d'Annonciation* auvergnate, archaïque ou archaïsante et que le style de ses draperies rattache au type de ces *Vierges-reliquaires* en bois, assises, dont nous avons déjà un spécimen, nous est venue avec le legs Homberg. Une acquisition de valeur exceptionnelle, approuvée par le Conseil des Musées, nous a permis d'enrichir cette partie de nos collections d'un grand bas-relief du xii<sup>e</sup> siècle, représentant la lutte de saint Michel et du dragon. Il provient de Nevers et offre tous les caractères de la sculpture mi-auvergnate, mi-bourguignonne qui se rencontre dans cette région où les deux grandes écoles voisinent et se pénètrent, mélange singulier de la gaucherie un peu lourde de

certains ateliers d'Auvergne et de la recherche du mouvement caractéristique de ceux de Bourgogne. L'archange a cette figure vieillote que l'iconographie des miniaturistes et des sculpteurs du XII<sup>e</sup> siècle a plus d'une fois donnée aux messagers célestes; seules, les prunelles de plomb enchâssées dans les yeux animent l'expres-



SAINT MICHEL ET LE DRAGON, BAS-RELIEF EN PIERRE

PROVENANT DE LA RÉGION DE NEVERS, XII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée du Louvre.)

sion placide de sa physionomie. Il est vêtu d'une longue robe dont l'étoffe colle à ses cuisses et d'un ample manteau tendu par le large écartement des jambes dont l'une pose sur la gueule et l'autre sur la queue du démon terrassé. D'un geste sans violence, et comme sûr de sa force surnaturelle, il enfonce le fer de sa lance dans la tête du Malin; son bras abaissé dans le manteau tendu y détermine un faisceau de plis soigneusement observés. Les ailes de l'archange

vainqueur enveloppent de leur large envergure et animent tout ce groupe, en lui communiquant une sorte de grandeur épique, tandis que les pointes des ailes courtes et aiguës de l'archange déchu, dressées dans une suprême et impuissante défense, achèvent de préciser avec une netteté singulièrement expressive le caractère de ce corps à corps. — L'art qui se montrait capable de pareilles œuvres était mûr pour la grande sculpture monumentale, pour les tympans sublimes d'Autun et de Vézelay.

Deux autres bas-reliefs, où sont figurés deux anges debout et marchant (sans doute vers quelque *Vierge* assise au tympan d'une église), représenteront, dans cette histoire fragmentaire de notre art roman, les écoles méridionales. On y sent encore, dans le style des draperies, dans la dignité toute classique des poses, l'influence de quelque diptyque consulaire, et dans la figure des anges, éphèbes vigoureux, dont la lèvre supérieure, épaisse et forte, semble bien porter une ombre de moustache, la survivance d'un détail d'iconographie archaïque.

Aucun morceau du XIII<sup>e</sup> siècle (en dehors des fragments de Notre-Dame de Paris signalés plus haut) n'a pu être acquis par le musée, depuis le délicieux bas-relief de *Saint Matthieu*

écrivant sous la dictée de l'ange, que nous avons reproduit ici même<sup>1</sup>. C'est, en effet, des premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, plutôt que de la fin du XIII<sup>e</sup>, qu'il convient de dater une charmante petite *Vierge* en bois, provenant des environs d'Abbeville, et qu'il suffit de regarder pour y reconnaître une sœur cadette de la grande *Vierge* de la Porte Dorée d'Amiens. Dans la série déjà si nombreuse de nos *Vierges* du XIV<sup>e</sup> siècle, enrichie coup sur coup de quelques acquisitions heureuses, et où nous ne saurions désormais ajouter que des pièces tout à fait exceptionnelles — si, *per fortuna!* il en passait à notre portée, — la *Vierge* abbevilloise représentera,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 399.



ANGE (PIERRE)  
ÉCOLE DU MIDI DE LA FRANCE  
XII<sup>E</sup> SIÈCLE  
(Musée du Louvre.)

avec une grâce souriante — et si joliment et discrètement minaudière, — ces *Vierges* « mondaines », élégantes et raffinées, dont j'ai analysé ici même le caractère et indiqué les origines<sup>1</sup>. Elle occupera parmi elles une place de choix; très large encore de travail, taillée dans un chêne robuste par un habile ouvrier, précieuse comme un bel ivoire patiné, mais conservant le bénéfice du style monumental d'où elle dérive, et du franc maniement de l'outil.

En bois également, une *Vierge* assise tenant l'*Enfant Jésus* debout sur ses genoux, nous est venue avec la collection Gay, dont les lecteurs de la *Gazette* savent assez l'histoire et l'importance<sup>2</sup>, tandis qu'une autre *Madone*, en pierre, de même type, mais de qualité supérieure, était acquise à peu près en même temps. Elle est représentée assise, couronne en tête, enveloppée d'un grand manteau dont l'imagier a su tirer un parti aussi original qu'imposant; elle tient debout, sur son genou gauche, l'*Enfant* vêtu d'une longue robe, disposition relativement assez rare dans l'iconographie médiévale, encore qu'on en puisse citer plusieurs autres exemples. L'*Enfant*, qui bénit, dans la *Vierge* Victor Gay, caresse ici le menton de sa mère. Quoique l'avant-bras ait été mutilé et qu'une réparation en plâtre, sans artifice et sans malice, ait remplacé le morceau manquant, il ne saurait subsister aucun doute sur le geste, les doigts en pierre du *Bambino* étant restés sculptés sur le menton maternel. Le motif est traité ici avec une grâce, une spontanéité et un naturel bien rares à cette date dans la représentation du petit Jésus. Loin de ressembler au type gauche, insignifiant ou balourd, dont les imagiers du Moyen âge ont eu tant de peine à s'affranchir, l'*Enfant* est ici de mine éveillée, intelligente, et sa physionomie s'éclaire d'un sourire de tendresse presque mutine. Il joue avec un oiseau que sa mère lui présente; de l'autre main, comme nous avons dit, il caresse le



VIERGE EN BOIS  
ÉCOLE PICARDE  
DÉBUT DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée du Louvre.)

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 402.

2. *Ibidem*, 1909, t. I, p. 408.

menton maternel, et ce geste, pris à la source même de la vie, devient à cette époque si fréquent, à mesure que la représentation de la Mère et de l'Enfant se fait moins théologique, plus naturaliste et humaine, qu'il faudrait remplir plusieurs pages de la *Gazette* si l'on voulait en énumérer tous les exemplaires connus.



LA VIERGE ET L'ENFANT  
PIERRE  
ECOLE BOURGUIGNONNE  
XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée du Louvre.)

D'autres *Vierges*, mais celles-là du xv<sup>e</sup> siècle, en attendant que nous parlions de celles du xvi<sup>e</sup>, sont entrées au musée. C'est une grande *Vierge* bourguignonne aux lourdes draperies, qui participe un peu du type de la belle *Vierge* de Saint-Jean-de-Losne et un peu de l'admirable *Vierge* de la collection Bulliot; comme celle-ci elle berce l'Enfant; comme celle-là elle s'enveloppe d'un ample manteau, mais dont les cassures sont moins aiguës et les plis moins tumultueux. Une petite *Madone* bourbonnaise, le cou dans les épaules, la tête rejetée en arrière, est surtout intéressante par le parti pris de ses draperies tombant le long des jambes, se resserrant à mesure qu'elles approchent des pieds, où elles s'étalement brusquement en remous agités. Une grande *Vierge*, en bois, a été rapportée d'Espagne par M. Paul Vitry; on y retrouve, sous un fort accent de terroir, des traces certaines d'influence française. Enfin, une statuette de la *Vierge de secours* abritant sous son manteau trois religieux en prière, vient ajouter un intéressant numéro à la série de ces *Vierges de miséricorde* auxquelles M. Perdrizet a consacré un beau livre, —

et il faut noter que, sans se soucier de la présence des moines agenouillés à ses pieds, elle a découvert sa poitrine et offre chaste-mment à l'Enfant le sein qu'il caresse avant de l'épuiser. Le musée de sculpture, il y a vingt ans, ne comptait guère que deux *Vierges*: celle provenant de l'église de Maisonselles (canton de la Ferté-Gaucher, Seine-et-Marne) acquise en 1871 par le comte Léon de

Laborde, et celle provenant du château d'Olivet, acquise en 1875<sup>1</sup>. Plus de trente statuettes en pierre, en marbre ou en bois viennent témoigner aujourd'hui, chacune à sa manière et avec une nuance qui lui est propre, que, de tous les thèmes proposés à nos sculpteurs du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, aucun ne fut plus populaire et plus fécond que l'iconographie de la Mère et de l'Enfant.

Je n'ai pas épousé la liste des œuvres du XIV<sup>e</sup> siècle acquises récemment. Un fragment de bas-relief, trouvé à Rouen, représente l'entrée ou plutôt un épisode de l'entrée du Christ à Jérusalem. La porte de la ville vient de s'ouvrir; les bourgeois sortent au-devant de l'humble et éphémère triomphateur. L'un, plein de dignité et d'affable majesté, dans sa grande robe, a déjà franchi le seuil, tandis que l'on n'aperçoit que la tête du suivant enfoncé encore dans l'ombre de la poterne. Un serviteur—décapité hélas! — s'empresse d'étaler le manteau qui servira de tapis à Jésus. Un arbre dresse contre le mur son tronc noueux et ses frondaisons courtes et sert d'observatoire à la statuette mutilée de Zachée. L'ensemble a un caractère très savoureux de bonhomie et de grandeur; la sculpture est du meilleur style monumental.

Les « Amis du Louvre », à qui nous devions déjà les belles colonnes historiées de l'abbaye de Coulombs (Eure-et-Loir)<sup>2</sup>, ont assuré au musée, au moment le plus opportun, par une intervention aussi adroite que rapide, la possession des statues funéraires provenant de Maubuisson et devenues la propriété des Carmélites de l'avenue de Saxe : celles de Charles IV et de Jeanne d'Évreux, morceau d'importance vraiment exceptionnelle. Rappelons-en



VIERGE DE MISÉRICORDE, PIERRE  
ÉCOLE FRANÇAISE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée du Louvre.)

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. II, p. 506.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 397.

brièvement l'histoire, pour montrer à quel point elles étaient désignées pour le Louvre. L'église abbatiale que Blanche de Castille avait fondée en 1236, la première semaine après la Pentecôte, sur la paroisse de Saint-Ouen, au lieu dit Maubuisson-jouxté-Pontoise et que, par une charte du 12 mars 1241, elle ordonnait qu'on appelât

Notre-Dame-la-Royale, était devenue dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et au cours du XIV<sup>e</sup>, un des plus riches musées de sculpture français. La simple énumération des tombes royales ou principales qui y furent érigées tiendrait à peine dans cette page. Citons seulement le tombeau de cuivre, surmonté d'une statue gisante, de Blanche de Castille; — le tombeau de Catherine de Courtenay, comtesse de Valois, impératrice de Constantinople; — les tombes des enfants de Charles IV et de Charles V morts en bas âge; — les mausolées renfermant les entrailles de Bonne de Luxembourg, femme de Jean le Bon et celles de



FRAGMENT DE L'ENTRÉE DU CHRIST A JÉRUSALEM  
BAS-RELIEF EN PIERRE, ÉCOLE FRANÇAISE  
XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée du Louvre.)

son fils Charles V; — le tombeau de Blanche de Bourgogne, première femme de Charles IV qui, convaincue d'adultère (alors que son mari n'était encore que comte de la Marche), oubliée en prison jusqu'au jour où Charles IV ceignit la couronne, prit le voile à Maubuisson (après la cassation de son mariage en cour de Rome), y mourut en 1376 et y fut inhumée avec honneur par les soins de sa mère, l'illustre comtesse Mahaut.

Le roi Charles IV, en dépit des souvenirs plutôt désagréables de sa première disgrâce conjugale, avait voué à Maubuisson une grande dévotion. C'est là qu'à plusieurs reprises il avait séjourné, notamment au début de son règne, pendant la Semaine Sainte et les fêtes de Pâques ; c'est là qu'il voulut que ses entrailles fussent déposées. Dans son testament, écrit au mois d'octobre 1324, il ordonnait que son corps serait divisé en trois parties, « c'est à savoir quant au corps, quant au cœur et quant aux entrailles ». Et le corps devait aller à Saint-Denis, le cœur au couvent des Frères Prêcheurs de



STATUES TOMBALES DE CHARLES IV ET DE JEANNE D'ÉVREUX  
PAR HENNEQUIN DE LIÈGE  
(Musée du Louvre.)

Paris, les entrailles « au couvent des Nonnains de Maubuisson-jouxta-Pontoise, si je trépassais si près que l'on les y peust apporter convenablement... » Il mourut le 2 février 1327 à Vincennes : son vœu put être exaucé sans difficulté.

Sa troisième femme, Jeanne d'Évreux — celle qui fit tant de beaux présents à Saint-Denis — la *Vierge de vermeil* aujourd'hui au Louvre, la *Notre-Dame la Blanche* de Saint-Germain-des-Prés, etc., — qu'il avait épousée en 1325 et qui devait lui survivre « jusqu'au quart jour de mars 1370 » (1371, nouv. style), se retira elle-même à Maubuisson qu'elle combla de ses bienfaits. Elle mourut quarante-trois ans après son mari. Son corps fut aussi divisé en trois parties et inhumé, le corps à Saint-Denis, le cœur aux Cordeliers, les entrailles à Maubuisson, et c'est pour cette dernière sépulture qu'elle commanda à Hennequin de Liège, élève et successeur de

Jean Pépin de Huy, imagier à Paris, établi non loin du Louvre, près la porte Saint-Honoré, au quartier qui est aujourd'hui la rue de l'Arbre-Sec, une « tombe de marbre noir de Dinant, d'environ cinq pieds de long... et dessus y celle deux ymages d'albastre blanc, l'une pour un roy, l'autre pour une reyne... qui tiennent en leurs mains chacun une ronde chose [c'est le sac en peau de daim censé contenir les entrailles] et dessous leur teste chacun un tanné orillier... et dessous les pieds de l'ymage pour un roy a un petit lion et de la reyne un chiennet, et sont lesdites ymages orfroissiez d'or où il appartient ».

Ce sont ces deux statues royales, épaves du tombeau détruit, que les « Amis du Louvre » ont données au musée. Violemment déménagées, en 1793, de l'abbaye de Maubuisson, transportées à Pontoise, elles y furent recueillies par un habitant et soustraites à la destruction complète qui fit disparaître tant d'autres monuments de notre histoire et de notre art français. Sous la Restauration, M<sup>me</sup> de Soye-court, supérieure des Carmélites, alors établies rue de Vaugirard dans l'ancien couvent des Carmes déchaussés, les racheta pour la chapelle des religieuses ; elles y restèrent jusqu'en 1870. Transportées alors dans la chapelle de l'avenue de Saxe, elles furent déposées après la Séparation, entre les mains d'une personne amie, qui les vendit aux « Amis du Louvre ».

Voici donc deux œuvres indiscutables de Hennequin de Liège définitivement abritées au musée, tout près de l'emplacement de la fameuse « vis » (que je rappelais en commençant cet article à propos de la statue de Charles V), sur le sol même qui fut un des grands chantiers de la sculpture française, puisque Raymond du Temple, Jacques de Chartres, Jean de Saint-Romain, Jean de Launay, Guy de Dammartin y avaient travaillé, et où Hennequin de Liège lui-même, bourgeois de Paris, avait pour sa part sculpté les effigies du roi et de la reine... Où pourraient-elles être plus décentement placées ?

ANDRÉ MICHEL

(*La suite prochainement.*)

## UN INCUNABLE ET SON HISTOIRE

---



DEPUIS la découverte du « bois Protat »<sup>1</sup> cette planche gravée sur bois de fil, suivant la formule des cartiers, nul incunable ne peut être mieux accueilli qu'une grande planche gravée sur cuivre selon la technique des orfèvres et que je viens de retrouver, tellement à portée de la main, que je m'étonne que nul encore n'en ait signalé l'existence.

Dans le recueil intitulé *Les Deux cents incunables xylographiques du Département des Estampes*<sup>2</sup>, M. Henri Bouchot, au n° 57, donne la reproduction d'une gravure dont le sujet principal, une *Annonciation*, est présenté négativement, ainsi que le donne notre reproduction page 274. Les blancs de l'image sont venus en noir et les noirs en blanc. L'original mesure 0,275 × 0,495, et le cuivre est d'épaisseur courante.

M. H. Bouchot écrit à la page 210 du texte de son catalogue : « (Flandre française vers 1470). Cette planche, qui appartenait à M. Victor Gay, a été tirée au milieu du xix<sup>e</sup> siècle. C'est une planche sur métal taillée en teinte au burin ; elle devait être destinée à un gaufrage à chaud, car les lettres se lisent à l'endroit, et sans cette explication, on ne pourrait admettre que ce négatif fût réservé à une estampe sur papier, toutes les figures restant noires au tirage. On lit sur une banderole que tient un ange : *Gloria in excelsis*, et sur le phylactère de l'ange : *Ave gracia plena Dominus tecum*. À remarquer le carrelage, qui rappelle ceux de la suite Santin Eveil-

1. V. Henri Bouchot, *Le Bois Protat* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 395).

2. Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts, 1903, in-4, avec album de planches in-folio.

lard. Clou de maintien pour le métal vers la bordure du haut. Criblé et éraillé. »

Une question se pose tout de suite : Pourquoi l'épreuve est-elle négative ? Cela m'a toujours paru un non-sens d'impression. De fait, des doutes sérieux me sont venus à l'examen de l'épreuve originale du Cabinet des estampes. Je me suis rendu compte que le tirage en taille-douce de cette image présentait sur le papier un relief d'encre beaucoup trop sensible, indiquant que la gravure était plus profondément gravée que les planches ordinaires en taille-douce. J'en déduisis que la planche avait dû être gravée sur métal en relief.

Pour aller plus sûrement, je photographiai l'épreuve négative de Victor Gay, et aussitôt j'eus comme cliché l'image positive la plus parfaite que je puisse révéler. Le travail des tailles faites au burin, le criblé fait avec des poinçons de divers calibres, tout me rappelait la précieuse technique des plus beaux incunables de cette catégorie. Les visages s'illuminaiient, les horizons se dégageaient, et j'eus alors la conviction qu'une grosse erreur avait été commise.

On pourrait objecter, comme l'a fait, je crois, à tort, Passavant (t. I, p. 357), pour un tirage moderne d'une ancienne planche, qu'une impression à l'encre blanche sur papier noir donnerait mieux l'aspect de l'original.

Il existe, en effet, quelques spécimens imprimés en ce genre<sup>1</sup>, mais ils n'offrent pas la même technique de burin, ni la même manière de procéder : le trait exprimé en blanc y est très peu creux, les épreuves manquent de consistance et rappellent les dessins à la craie blanche sur un tableau noir.

Sachant que la planche originale de l'*Annonciation* avait existé à Paris au milieu du xix<sup>e</sup> siècle, qu'elle avait fait partie de la collection Victor Gay, il s'agissait de la retrouver pour dissiper tous les doutes. Après la mort de M. Gay, ses collections restèrent pendant vingt ans oubliées dans des caisses, puis, depuis trois ans, dispersées aux enchères.

Après bien des démarches infructueuses, j'eus l'idée de demander à M. Marquet de Vassélot, conservateur adjoint au département des objets d'art du Moyen âge et de la Renaissance au Louvre, s'il ne conserverait pas, par hasard, une planche en cuivre provenant de la succession Gay, et représentant une *Annonciation*.

<sup>1</sup>. Cf Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im xv. Jarhundert*, n° 230 : *La Vierge et l'Enfant Jésus*.

Sur la réponse affirmative de l'érudit conservateur, j'obtins d'étudier la planche restée ignorée, parce que non encore exposée ni officiellement cataloguée.

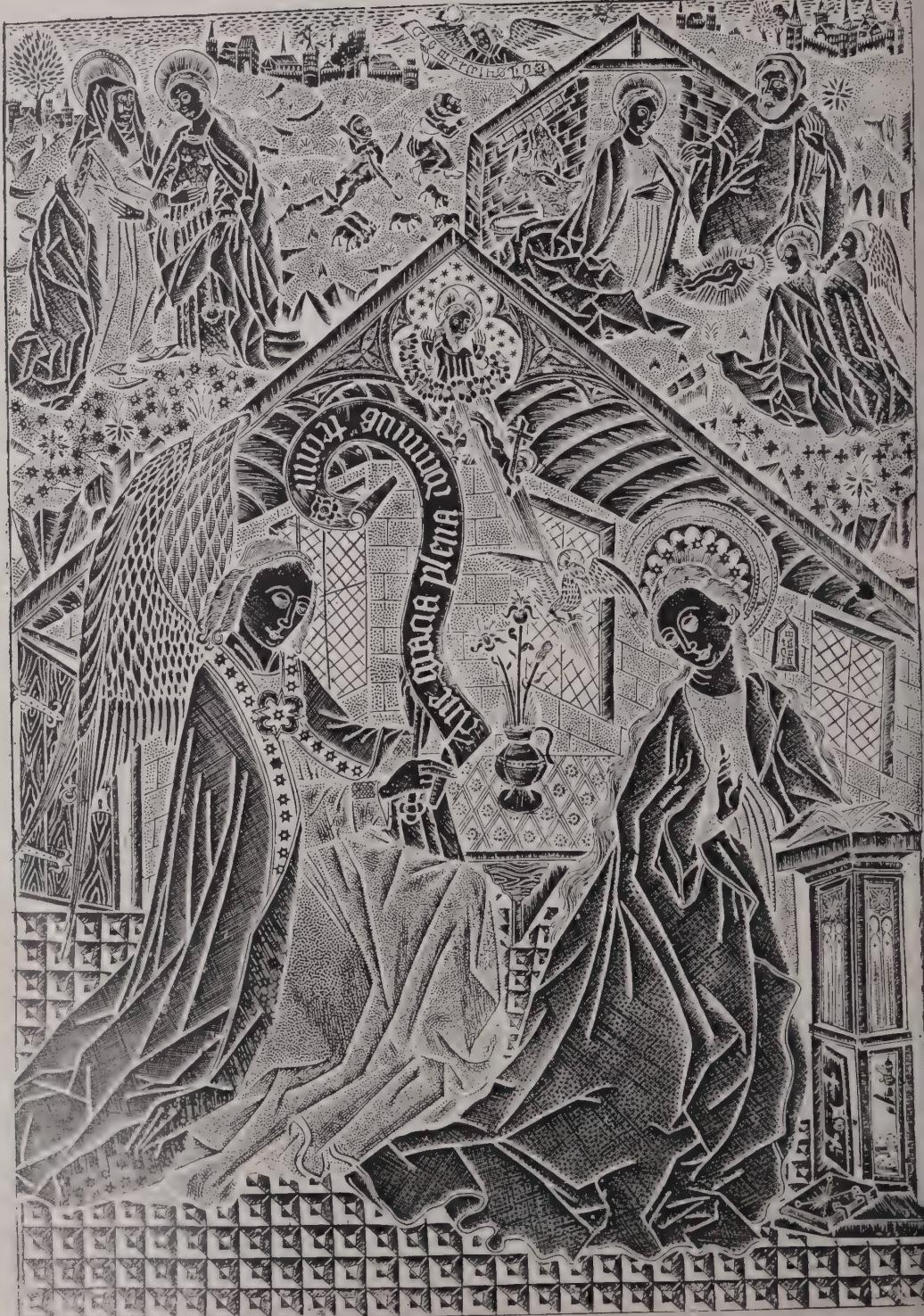
A la vue de l'objet retrouvé, tous mes doutes se dissipèrent et j'eus la certitude de tenir une planche gravée *sur cuivre en relief*, admirablement conservée, sauf quelques faiblesses dues à des chocs, particulièrement dans une tour crénelée située à l'horizon du tableau. Bientôt, devant le conservateur, je tirai moi-même sur Chine, au « frotton » d'ivoire, plusieurs épreuves du cuivre original. J'en laissai une au musée du Louvre, je portai la seconde à M. Courboin, conservateur du Cabinet des estampes, que j'avais pressenti de mes espérances, et je conservai la troisième épreuve d'après laquelle est prise la reproduction qui accompagne ces lignes (page 275).

Les épreuves tirées dépassent en beauté toutes les planches typographiques et les incunables connus des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, et l'hypothèse de Bouchot tombe d'elle-même.

Le résultat me parut si parfait que j'eus de nouveaux doutes. Une planche si bien conservée serait-elle authentique ?

Sans chercher ici des certitudes dans le style et la technique spéciale qui peuvent parfois abuser, ni s'arrêter à l'erreur commise, excluant toute idée de supercherie, je les trouvai dans un fait purement matériel et, par conséquent, indiscutable. Le cuivre de cette image de l'*Annonciation* montre au revers une autre gravure que nous reproduisons également. Celle-ci représente le passage de la comète de 1665, au milieu des constellations. L'inscription latine est ainsi conçue : *Via Comete ex observationibus Anonymi Maceratae a die 14 Decembris usq. ad 21 Januarii 1665, longitudo, et situs caude ex figura Astronomis patebit.* (Route suivie par la Comète d'après les observations de l'Anonyme de Macerata<sup>1</sup>, depuis le 14 décembre jusqu'au 12 janvier 1665; la longueur et la place de la queue est démontrée par la figure). La gravure, en creux, est signée des initiales A P enlacées; le travail de style italien et au burin, est du xvii<sup>e</sup> siècle. C'est donc à l'utilisation de la planche de métal pour l'établissement d'une nouvelle gravure que nous devons la conservation d'une œuvre qui, sans cela, aurait, comme beaucoup d'autres, disparu dans le creuset du fondeur. Ensuite, le sujet de l'*Annonciation*, considéré comme icône religieuse, fut perforé à son sommet afin d'en faciliter l'accrochage chez quelque personne pieuse.

1. Macerata, nom porté par plusieurs villes d'Italie (Marches et Terre de Labour). La gravure de la *Comète* serait-elle italienne ?



L'ANNONCIATION (ÉPREUVE NÉGATIVE)  
REDUCTION D'APRÈS L'ÉPREUVE EN TAILLE-DOUCE D'UNE PLANCHE SUR CUIVRE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée du Louvre.)



L'ANNONCIATION (ÉPREUVE POSITIVE)  
RÉDUCTION D'APRÈS L'ÉPREUVE TYPOGRAPHIQUE DE LA PLANCHE CI-CONTRE  
(Musée du Louvre.)

Mais, nouvelle objection, la gravure représentant la comète de 1665 pouvait avoir été exécutée antérieurement à celle de l'*Annonciation*, et alors l'image religieuse serait moderne, c'est-à-dire fausse. Serait-elle un pastiche admirable ? Là encore, l'examen de la planche prouve que l'*Annonciation* a été gravée sur l'endroit du cuivre, dont les bords sont adoucis tandis que les bords du cuivre sur le revers, où figure la *Comète*, sont à angles vifs, conformément à tous les revers de planches gravées sur métal. De plus, la *Comète* a été gravée sur une surface non planée ni préparée en vue de la gravure. Il serait aussi intéressant de retrouver l'ouvrage d'astronomie où a été publiée la *Comète de 1665* à moins que cette planche ne soit inédite.

Après avoir fait l'exposé de la découverte de cette planche, je me bornerai maintenant à quelques observations sur ses rapports avec quelques autres incunables qui s'en rapprocheraient et dont je m'occuperai plus tard, particulièrement dans mon prochain livre sur *La Gravure sur bois et sur métal en relief, du XIV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, où figurera la planche de l'*Annonciation* dans sa forme originale.

Signalons d'abord le petit cartel fixé à la muraille, et qui se voit à droite de la Vierge. Afin de faciliter la lecture de l'inscription qu'il porte, je la donne ci-dessous agrandie et présentée sous deux aspects différents : l'un tel qu'il est gravé sur la planche, l'autre, en sens inverse, tel qu'il vient à l'impression. Indique-t-elle un nom ? un millésime ?

Quant à l'inscription lisible sur la banderole que porte l'ange placé au fond du tableau, elle est en langue flamande et s'adresse aux bergers ; elle peut se traduire : *Gloire à Jésus-Christ Sauveur*. Les deux autres sujets secondaires représentent la Visitation et la Nativité.

Tout d'abord, pour l'attribution, nous pensions à l'école du maître E. S., dont les œuvres remontent vers 1466, mais nous serions portés à considérer l'œuvre comme appartenant plutôt au maître de l'école de van Eyck de 1480<sup>2</sup>.

Peut-être même la planche de l'*Annonciation* est-elle de même

1. Au moment de mettre sous presse, M. Courboin propose — et c'est également l'opinion de M. de Mély — de lire ainsi l'inscription du cartel : *Miloni*, nom qui, suivant eux, pourrait être celui de l'auteur de la gravure.

2. A ce sujet, on pourrait comparer deux images d'*Annonciation* : celle de Berlin (Passavant, t. II, p. 83, n° 9), et celle plus récente, citée par Passavant, t. I, p. 256, n° 4.

famille que celle de *La Vierge et l'Enfant* de la collection Jagellonne à Cracovie, dont une réplique, mais en sens inverse, a été exécutée en fac-similé d'après une planche encadrée d'un passe-partout signé : *Bernhardinus Milnet* (ou *Milnit*, ou *Cuisnet*?), marque probable d'un marchand d'estampes<sup>1</sup>.

Nous pensons également que la planche de l'*Annonciation* doit être rapprochée de celle du *Saint Jérôme* (Bouchot, n° 417<sup>a</sup>). Les deux planches sont sensiblement de même dimension, et la manière



RÉDUCTION D'UNE GRAVURE AU REVERS DE LA PLANCHE DE L'« ANNONCIATION »  
(Musée du Louvre.)

de présenter les sujets est de même essence, selon la formule des miniaturistes : tableau principal sur premier plan ; sujets accessoires ou complémentaires au second plan ; les visages, dans les deux sujets, sont de même main ; même manière dans le dessin du nez et des yeux baissés. L'auréole du *Saint Jérôme* présente, à côté de l'inscription, les mêmes ornements que dans l'auréole de la *Vierge*. Le criblé sur les murs, la façon de traiter le ciel et les fonds sont identiques ; de même, les rochers sont taillés et travaillés en pointes polygonales. Les poinçons sont employés selon le même usage dans les vêtements et les terrains ; la forme de quelques-uns diffère simplement : rosaces, au lieu d'étoiles.

1. Bouchot, *Les Deux cents incunables....*, n° 60, et p. 211-212 du texte.

La critique que l'on ne peut manquer de faire à ce rapprochement de deux planches de même époque est que la gravure du *Saint Jérôme* manque de franchise et de fraîcheur. Cela ne fait aucun doute. Toutefois il faut considérer que la planche du *Saint Jérôme* était encore imprimée en 1532 en Espagne, où elle fut importée des Flandres<sup>1</sup>. Nous la retrouvons donc dans un triste état, aspect que présenterait l'*Annonciation* si, au lieu d'être *tirée sur chine*, elle avait été foulée, écrasée par des tirages opérés sur un mauvais papier et probablement d'après un polytypage en métal doux. Cette opinion concorderait assez bien avec celle émise par M. Courboin<sup>2</sup> et les recherches fructueuses que je fais au sujet du clichage ancien.

Quoi qu'il en soit, pour celui qui connaît la technique, il est facile de se rendre compte que le travail de gravure est le même dans les planches de l'*Annonciation* et du *Saint Jérôme*; l'une est intacte, l'autre est détériorée. Les deux sujets semblent donc dus, sinon aux mêmes artistes, peintres et graveurs, du moins à des ateliers voisins et flamands.

PIERRE GUSMAN

1. Le *Saint Jérôme* est imprimé deux fois dans un ouvrage publié à Séville en 1532 par Juan Varela de Salamanque, sous le titre : *Epistolas del glorioso Dotor Sant Hieronymo agora nuovamente impresso y emendado*.

2. *Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1912.



INSCRIPTION AGRANDIE DU CARTEL  
DE LA PLANCHE DE L'« ANNONCIATION »  
(REPRODUITE TELLE QU'ELLE EST GRAVÉE  
SUR LA PLANCHE ET TELLE QUE LA DONNE  
L'IMPRESSION.)

# LES PEINTRES NIÇOIS DES XV<sup>E</sup> ET XVI<sup>E</sup> SIÈCLES

(PREMIER ARTICLE)



'EXPOSITION que la Société des Beaux-Arts de Nice, sous l'impulsion de son très zélé président M. Henri Navello, vient d'inaugurer au Musée municipal, arrive tout à fait à son heure, car depuis plusieurs années on a publié beaucoup de documents sur les anciens artistes niçois. Elle ne manquera donc pas de susciter des études fécondes et de favoriser des heureux rapprochements<sup>2</sup>.

Elle présente au public une soixantaine de retables ou panneaux. Elle en aurait eu davantage, si l'on ne s'était heurté à des résistances que rien ne justifiait<sup>3</sup>. Le plus récent des tableaux est celui qui a été peint en 1565 pour le grand autel de l'église Saint-Michel de Menton par le Monégasque Antoine Manchello. La très grande majorité se place soit au xv<sup>e</sup> siècle, soit dans le premier quart du xvi<sup>e</sup>. Si l'on songe que la plupart de ces peintures n'ont pour ainsi dire jamais été vues, on devinera tout l'intérêt d'une pareille manifestation d'art.

Les œuvres réunies appartiennent toutes au département des Alpes-Maritimes, à la principauté de Monaco et à la partie la plus orientale de l'arrondissement de Draguignan. Leur aire géographique est donc parfaitement délimitée<sup>4</sup>. A vrai dire, elle aurait pu s'étendre

1. Exposition rétrospective d'art régional organisée à Nice et inaugurée le 4 mars 1912.

2. Le Catalogue de l'Exposition rétrospective d'art régional a été rédigé avec beaucoup de soin et avec une abondance très louable de détails par M. Joseph Levrot, conservateur adjoint de la Bibliothèque municipale de Nice.

3. A la fin du catalogue a été imprimée (p. 105 à 107) la liste des « peintures des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles qui se trouvent dans la région et ne figurent pas à l'Exposition ».

4. Par les soins de M. Alexis Mossa, conservateur du musée de Nice, une

davantage, soit en France jusqu'aux Arcs, Six-Fours près de Toulon, même Saint-Maximin où l'on aurait rejoint les artistes aixois et avignonnais, soit en Italie jusqu'à Taggia (près de San Remo), Diano-Borello, Savone et Gênes. Il vaut peut-être mieux, cependant, qu'on s'en soit tenu aussi strictement à une région plus réduite : l'attention se concentre davantage sur des œuvres d'origine plus certaine, l'examen peut être plus sévère.

Le département des Alpes-Maritimes n'a pas de monuments du Moyen âge importants et bien caractérisés sous le rapport de l'architecture ; il est également pauvre en sculptures sur bois ou sur pierre. Par contre, il est pour la peinture d'une richesse surprenante. On ne le soupçonnait pas il y a quelques années. Lorsque les érudits niçois MM. Henri Moris, Giuseppe Brès, Joseph Levrot et autres commencèrent leurs études sur l'art du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, ils furent tout étonnés de rencontrer jusque dans les pays de montagne les plus perdus, jusque dans les chapelles rurales les plus isolées, des fresques ou retables dont le charme les séduisit.

Quelques-unes de ces fresques remontent peut-être à l'époque romane<sup>1</sup>. Celles de Saint-Dalmas-de-Valdeblore, avec des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et le Christ de majesté entouré des symboles des Évangélistes, sont certainement du XIV<sup>e</sup> siècle. A Saint-Étienne-de-Tinée, la chapelle Saint-Érige, sur le plateau d'Auron, est décorée de peintures retracant des scènes de la vie des saints Érige et Denis et de la Madeleine ; elles sont datées de 1451. Sur le même territoire, les fresques de la chapelle Saint-Sébastien sont signées de Jean Canavesi et de Jean Baleisoni ; d'autres, en la chapelle Saint-Maur, sont à peu près contemporaines, mais ne portent aucun nom ni aucune date. Celles de la chapelle de la Madone del Poggio à Saorge sont plus dégradées : on a cependant lu les premiers éléments de la date, 1470 au plus tôt. La chapelle Saint-Sébastien, à l'entrée du village de Venanson, présente une *Crucifixion*, divers saints, l'image des Vices et des Vertus, avec la date du 16 juillet 1481. Celle des Pénitents Blancs à La Tour, dans la

carte du département des Alpes-Maritimes a été dressée avec l'indication de toutes les églises ou chapelles qui possèdent encore d'anciennes peintures. Elle figure à l'Exposition.

1. Sur ces fresques voir Joseph Levrot, *Fresques à Saint-Dalmas-de-Vuldeblore. Les Peintures murales du comté de Nice* (dans *Nice historique*, n° du 15 octobre 1910, p. 293-302, 321-329); *Fresques à Coaraze et à Clans* (même revue, 15 octobre 1911, p. 349-351) ; — G.-A. Mossa, *Fresques à Peillon et à Coaraze* (*ibidem*, janvier 1912, p. 28-30).

vallée de la Tinée, montre les scènes de la Passion et le Jugement dernier, qu'une inscription marque être l'œuvre de Conrad Brevesi et Guirard Nadal ou Nadar; ces peintres niçois achevèrent leur travail le 27 août 1491. Pendant le même temps, Jean Canavesi, prêtre de Pignerol<sup>1</sup>, entreprenait la magnifique décoration de la chapelle Notre-Dame delle Fontane à Briga Marittima dans l'ancien comté de Nice (aujourd'hui en Italie); il l'avait terminée l'année suivante.

Du xv<sup>e</sup> siècle ou du début du xvi<sup>e</sup> sont encore les fresques de Clans (chapelle Saint-Antoine), Coaraze (chapelle Saint-Sébastien), Lucéram (chapelles Saint-Grat et Notre-Dame de Bon-Cœur), Peillon (chapelle des Pénitents Blancs), Roubion (chapelle Saint-Sébastien), Roure (chapelle sous le même vocable: peintures signées par André de Cella, de Finale)<sup>2</sup>. Si j'indique cette nomenclature, c'est que les organisateurs de l'Exposition la suggèrent; c'est aussi parce qu'ils attirent tout spécialement l'attention des visiteurs sur leur mérite en leur montrant les relevés sommaires et les aquarelles exécutés par MM. Mossa père et fils.

La liste des fresques et retables que l'on peut dresser dans la région niçoise est déjà longue; mais combien elle le serait davantage si l'on avait tout conservé! Il n'était peut-être, en effet, aucun monument religieux qui, avant la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, ne fût abondamment décoré de peintures. Pendant la centaine d'années qui précède la mort de François I<sup>r</sup>, les documents donnent l'occasion de le constater, une véritable émulation s'était emparée de toutes les classes de la société pour l'ornement des autels, absides et chapelles. Ce sont tout naturellement les ordres religieux, Bénédictins de Lérins, Franciscains de Nice, Grasse, Sospel, Vintimille, etc., qui donnèrent l'impulsion; les syndics des communautés d'habitants urbaines et rurales, les massiers et procureurs des églises, chapelles ou luminaires, les recteurs des confréries de Pénitents ou des associations charitables, les chefs des corps de métiers, ne restèrent pas en retard et semblèrent vouloir rivaliser entre eux de générosité. Enfin les dignitaires des églises, les prieurs, les riches négociants, les maisons patriciennes, tous ceux qui rêvèrent d'établir leur sépulture-familiale dans une chapelle privée construite à leurs frais, eurent la

1. J'aurai encore l'occasion de parler de ce peintre: ses fresques ont été signalées par Giuseppe Brès, *Brevi notizie inedite di alcuni pittori nicesi* (1906), p. 9 et 10; *Questioni d'arte regionale* (1911), p. 85 et suiv.

2. Voir le même auteur, *Questioni*, p. 95 et 96.

même préoccupation d'honorer leurs saints patrons et de laisser un témoignage de leur affection pour les décorations peintes.

Les prix-faits ou contrats passés avec les artistes, exhumés ces derniers temps par les recherches patientes des érudits, permettent de constater cet enthousiasme général. Il est même des traits charmants que l'on peut citer et qu'on ne retrouverait sans doute que très difficilement dans d'autres régions de ce côté des Alpes : des particuliers peu fortunés, sur leur lit de mort, voulant s'associer à l'œuvre dont tous se préoccupaient, léguaien des sommes très modiques, ce qu'ils pouvaient, même quelques mesures de blé, pour participer aux dépenses des retables projetés pour leur paroisse ou leur confrérie<sup>1</sup>. Ailleurs, ceux qui étaient trop pauvres pour faire les frais d'un tableau destiné à leur église, organisaient des quêtes et sollicitaient des aumônes<sup>2</sup>. Comment s'étonner après cela que même les édifices les plus modestes de la campagne aient possédé des œuvres d'art? Comment ne les aurait-on pas vénérées avec d'autant plus de respect qu'on les avait acquises au prix de sacrifices supportés en commun ?

Un véritable culte, bien italien d'ailleurs, s'attachait aux images peintes. Les saints dont on avait souhaité la représentation eurent leurs dévots, dont le zèle, dans certaines localités, devint intempestif. On prit l'habitude, en effet, de clouer contre leurs vêtements et même contre leur visage des supplices ou des ex-voto. Beaucoup de nos retables présentent ainsi des blessures qu'inconsciemment leur ont faites les personnes les plus pieuses. D'autre part, on voulut trop souvent réparer les dégâts commis et raviver les couleurs effacées; on ne fit qu'augmenter le désastre ou le rendre irréparable. Heureusement, il nous reste assez de bons morceaux pour que nous nous fassions une idée de la valeur des artistes à qui nous les devons.

Il est possible que ces artistes ne soient pas tous venus se fixer dans le pays; il est possible que les tableaux remarqués aujourd'hui dans telle ou telle église aient été exécutés au loin et apportés par

1. Testament de Charlot Beconi, de Monaco, avec legs d'un florin à dépenser par ses héritiers «in retabulo fiendo pro altari sancti Nicholay», 4 septembre 1497: Arch. du Palais de Monaco, D<sup>2</sup> 14, fol. 376; legs « pro opere retaule vocati de lo Rosari de Sant Domènec que si fara » à Grasse, 4 décembre 1498 (G. Brès, *Da un archivio notarile di Grassa*, t. I, p. 63); legs de 3 setiers de grains en 1504, et de 2 florins en 1506, pour le retable de l'Annonciation à Châteauneuf-de-Grasse (*ibidem*, p. 67).

2. Testament du 11 mai 1509, avec legs « collectoribus elemosinarum retabuli beati Mayoli castri de Ciperii » (G. Brès, *ibidem*, p. 63).

des bienfaiteurs. Ainsi Antoine Boniface, prieur claustral de la cathédrale de Nice, se trouvant en la ville de Gênes le 14 décembre 1401, y traita avec le peintre Nicolas de Voltri pour la confection d'un tabernacle, qui après sa décoration serait expédié par mer<sup>1</sup>. A la fin du même siècle (21 février 1497), le prieur de Saint-Honorat de Lérins demandait à Jacques Monnier, peintre d'Avignon, un retable qui devait aussi voyager<sup>2</sup>.

Ce sont là des exemples isolés. En général, les auteurs de nos peintures résidaient au moins assez de temps dans la région pour y recevoir leurs commandes et exécuter leurs tableaux. Évidemment, lorsqu'il ne s'agissait pas de fresque, ils n'étaient pas tenus, sauf pour la pose des retables exigeant leur expérience, de se rendre dans le village même où leur œuvre devait être conservée. Ils habitaient de préférence les villes et les bourgades les plus rapprochées de la mer. Ils avaient alors le soin de combiner la menuiserie de leurs panneaux de telle façon que ceux-ci se démontaient rapidement pour être plus facilement transportés à dos de mulet dans la montagne. On s'en est parfaitement rendu compte lorsque, à l'occasion de l'Exposition, il a fallu les enlever de la place qu'ils occupaient depuis si longtemps et leur faire faire le voyage inverse.

#### I. — ŒUVRES DE JEAN MIRAILLET, DE JACQUES DE CAROLIS ET DE JACQUES DURAND<sup>3</sup>.

Le plus ancien peintre dont on ait relevé la présence à Nice est un certain Jacques de Sienne, fils de Roland, ce dernier qualifié de maître. Il est connu en 1347<sup>4</sup>, mais on ne saurait rien dire des travaux qu'il exécutait. On notera cependant son nom avec intérêt, à l'époque où les artistes toscans avaient commencé leur exode vers Gênes et la Ligurie<sup>4</sup>.

La ville de Nice était, d'ailleurs, admirablement placée pour être visitée par des étrangers : les peintres italiens, attirés par la cour

1. Federigo Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, t. I, p. 206, note 1. Pierre Martini, de Nice, commanda encore à Jean Francino, de Pignerol, un retable pour le chœur des Franciscains de sa ville (*ibidem*, t. I, p. 205), mais on ne sait où l'exécution en fut faite.

2. Abbé Requin, *Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au xv<sup>e</sup> siècle*, p. 43 et 91 (pièce justificative 41).

3. Alizeri, *op. cit.*, t. II, p. 278, note 1.

4. Cf. les chapitres II et III de l'ouvrage d'Alizeri. Pour la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, les artistes toscans sont extrêmement nombreux. Ils se rencontraient à Gênes avec des Ombriens, des Lombards, même des Espagnols et des Flamands.

pontificale d'Avignon, les riches familles, les prélats, abbayes et chapitres de la Provence ou du Languedoc, devaient s'y arrêter facilement. Plus tard, ce furent ceux des pays français ou espagnols qui, se rendant en Italie, purent avoir la tentation de s'y fixer. Placés depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle sous la domination des comtes ou ducs de Savoie, les Niçois se trouvaient amenés à entretenir des relations fréquentes avec le Piémont et le nord de l'Italie. Leur commerce se faisait principalement par mer, avec Savone et Gênes d'un côté, avec les villes provençales d'autre part ; leurs vaisseaux allaient même jusqu'en Espagne. Nouvelle cause de rapprochement avec les artistes de divers pays.

En 1418 vivait à Nice un peintre du nom de Jean Miraillet<sup>1</sup>. Natif de Montpellier, il s'y trouvait déjà assez qualifié pour être envoyé à Marseille dans le but de négocier l'extradition d'un tisseur de soie détenu dans les prisons de la ville. Il faut croire que ses rapports avec les Marseillais devinrent assez suivis, puisqu'il finit par aller fixer sa résidence auprès d'eux. Le 25 octobre 1432, il reçut à Marseille, de la veuve de Gabriel de Sarde, la commande d'un retable qui devait orner la chapelle de la Vierge en l'église de la Major<sup>2</sup>. Il y était encore et il y avait acquis droit de cité aux dates des 2 juillet 1440 et 17 décembre 1443, lorsqu'il accepta de peindre pour Honoré de Gardane, de Toulon, les images de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et de saint Honorat, et pour la chapelle du Crucifix en l'église Saint-Jacques-de-la-Corrigerie, sainte Catherine entre sainte Agathe et sainte Lucie<sup>3</sup>. Il n'est plus connu après le 18 juillet 1444<sup>4</sup>, et il était certainement mort au mois d'octobre 1457<sup>5</sup>. Voilà tous les renseignements authentiques que l'on possède sur lui à l'heure actuelle.

1. Sur cet artiste, voir Schœffer, *Giovanni Miralietti e Ludovico Brea* (très imaginaire) ; — Brun, *Jean Miralietti et les trois Brea* (dans le t. II des *Annales de la Société des lettres... des Alpes-Maritimes*) ; — G. Brès, *Notizie intorno ai pittori nicei, Giovanni Miralietti, Lodovico Brea e Bartolomeo Bensa* ; — Thomas Bensa, *La Peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie, depuis le commencement du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup>*, p. 41 à 47 ; — G. Brès, *Questioni d'arte regionale*, p. 24 à 44 (traduction française dans *Nice historique*, 1<sup>er</sup> août 1911).

2. Dr Barthélémy, *Documents inédits sur les peintres et les peintres-verriers de Marseille de 1300 à 1550* (dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1885, p. 375 et 402, pièce justificative n° 2).

3. Dr Barthélémy (*ibid.*, p. 375 et 403, pièce justificative n° 3).

4. Quittance du prix-fait conclu le 17 décembre 1443 (G. Brès, *Questioni*, p. 49).

5. G. Brès, *ibidem*, p. 47.

Or, le Bureau de bienfaisance à Nice a prêté aux organisateurs de l'Exposition un grand retable, déjà célèbre, que Miraillet a signé de son nom sur un panneau : *Hoc pinxit Johannes Miralheti*. Une inscription de date récente, du reste très erronée en plusieurs de



LA VIERGE DE MISÉRICORDE, PAR JEAN MIRAILLET  
(Bureau de bienfaisance, Nice.)

ses assertions, prétend que le tableau aurait été peint en 1449, alors que l'artiste était dans la 55<sup>e</sup> année de son âge. Déjà l'on a montré que cette affirmation ne mérite aucune considération<sup>1</sup>. Une

1. G. Brès, *Notizie intorno ai pittori nicesi*, p. 12 et suiv.; *Questioni*, p. 23 et suiv.

seule chose est certaine : c'est que le retable a été commandé par les recteurs de la Miséricorde, qu'il orna la chapelle que les confrères furent autorisés à construire en l'église Sainte-Réparate le 30 novembre 1422<sup>1</sup>, enfin qu'il n'a pas cessé de leur appartenir. Tout le reste est hypothétique. M. Joseph Brès, qui a parcouru très attentivement les archives de la confrérie, n'a relevé aucun document ancien qui le concerne : peut-être certains paiements faits en 1437-1438 se rapportent-ils à sa confection<sup>2</sup>. La vérité est qu'on n'en sait rien.

Il faut donc étudier le tableau lui-même. Il se compose de onze panneaux assemblés dans un cadre d'un gothique abâtardi, avec dais, arcs à redents, gables, pilastres et baguettes terminées en fleurons. Au centre, la Vierge de miséricorde se détache d'un fond d'or sur lequel sont dessinés au trait des anges en plein vol (trois de chaque côté de la tête de la Vierge), une bordure de feuillage et les ornements du nimbe. Vêtue d'une robe rouge, dont les ramages d'or sont gravés en creux, elle a son manteau agrafé par une plaque d'or ; elle en étend les larges plis sur le monde ecclésiastique et laïque agenouillé à ses pieds<sup>3</sup>. C'est, d'un côté, le pape, deux cardinaux, un évêque, des représentants de divers ordres religieux ; d'autre part, l'empereur à grande barbe blanche, un roi, une reine, un baron, des bourgeois et des femmes de condition. A sa droite, sur un même panneau, les saints Cosme et Damien, caractérisés par leurs attributs ordinaires, sont représentés également debout et de face ; à sa gauche, saint Sébastien, en jaquette rose bordée de fourrure<sup>4</sup>, et le pape saint Grégoire, en vêtements pontificaux (la chasuble est d'un rouge splendide), sont séparés par la signature du peintre. Un deuxième étage, formé de panneaux plus petits, présente un Christ de douleur accompagné de deux anges, avec, à sa droite, les deux diaclés saint Étienne et saint Laurent ; à sa gauche, saint Valentin et sainte Pétronille. La prédelle comprend trois parties rectangulaires : au

1. G. Brès, *Questioni*, p. 36 et 37.

2. *Ibidem*, p. 28.

3. Sur cette représentation de la Vierge de miséricorde, voir le très curieux ouvrage de M. Perdrizet, *La Vierge de miséricorde, étude d'un thème iconographique*. Le tableau de Miraillet y est signalé, p. 87, avec la date tout à fait erronée : vers 1475-1480. Il a été publié, mais d'après des photographies insuffisantes, par M. Henri Moris, *Au pays bleu*, p. 49, et par M. Th. Bensa, en tête de son ouvrage déjà cité.

4. Cette façon de représenter saint Sébastien est fort rare ; d'habitude on le montre nu, le corps percé de flèches. Il est à remarquer qu'ici il a presque le même costume (sauf le manteau et les armes) que celui du retable de M. Martin, du Thor (Jean Guiffrey et Pierre Marcel, *La Peinture française : Les Primitifs*, pl. IX).

milieu, une scène qu'on pourrait appeler l'embaumement du Christ étendu sur la pierre de son tombeau<sup>1</sup>, avec tous les personnages qui se trouveront dans les *Saints Sépulcres*<sup>2</sup>, plus un huitième. Sous le panneau des saints Cosme et Damien est la rencontre du Christ avec la Madeleine (« *Noli me tangere* ») dans un jardin fleuri fermé par une enceinte de claires. De l'autre côté, les trois Marie se présentent avec leurs parfums au tombeau du Sauveur, et apprennent de l'ange que le Christ est ressuscité.

On discute depuis longtemps sur la question de savoir si toutes



LES TROIS MARIE AU TOMBEAU DU CHRIST  
PANNEAU DE LA PRÉDELLE DE LA « VIERGE DE MISÉRICORDE »  
PAR JEAN MIRAILLET  
(Bureau de bienfaisance, Nice.)

les parties du retable sont bien de Miraillet ou s'il faut seulement lui attribuer le panneau qu'il a signé. Le peintre Luigi Pettinati, qui l'a restauré avec une réelle intelligence, en 1850, prétendait que la prédelle était de Gaddo Gaddi, les saints Cosme et Damien de Louis Bréa ainsi que le manteau de la Vierge. Quant à la tête même de cette Vierge, elle aurait été exécutée bien postérieurement. Ses attributions sont trop fantaisistes pour être acceptées. D'ailleurs si l'on examine sans idée préconçue les différents panneaux, on reconnaîtra facilement que les personnages de la prédelle et ceux qui sont agenouillés sous le manteau de la Vierge sont de la même main. Les contours des figures et les plis des vêtements sont arrê-

1. Joseph d'Arimathie passe sur les plaies du Crucifié le baume qu'il puise dans une boîte présentée par la Madeleine.

2. Voir Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France*, p. 431.

tés d'un même trait ferme; les teintes sont les mêmes de part et d'autre. Ensuite, le travail de la robe de la Vierge est le même que celui du manteau de l'empereur et de la chape de l'évêque. Les panneaux de l'étage supérieur dénotent une même technique.

Enfin, il n'y a pas de raisons bien péremptoires non plus pour que les deux grands panneaux latéraux soient d'auteurs différents et aient été peints par une autre main que la prédelle, le corps de la Vierge et les personnages qu'elle protège. J'y reconnaiss même maîtrise dans l'arrangement des plis, dans le style du dessin. A l'extrême rigueur, s'il fallait admettre une collaboration (il sera donné ici des exemples de travaux exécutés en commun par plusieurs peintres), on serait obligé d'avouer que les deux artistes avaient mêmes procédés et voyaient pareillement les couleurs. Le coloris est en général très chaud, les rouges sont éclatants, les roses clairs ou foncés sont d'une harmonie qui s'accorde avec le ton des chairs. Tout autre est la tête de la Vierge, dont la carnation est plus lumineuse, et qui a été traitée d'une façon différente. Elle a été certainement repeinte, mais à une époque ancienne, peut-être à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Un accident s'est probablement produit qui a nécessité cette restauration. Qui sait? peut-être faudrait-il l'attribuer à Louis Bréa.

Il serait assez périlleux de rechercher quelles influences s'étaient exercées sur Jean Miraillet. On croirait qu'il a vu les Vénitiens, si certaines œuvres de l'école avignonnaise n'avaient à peu près le même coloris. Miraillet, par ses origines et ses relations, devait assurément se rapprocher davantage des peintres qui travaillaient dans les villes voisines du Rhône. On ne connaît malheureusement de lui, à l'heure actuelle, que la *Vierge de miséricorde* de Nice : c'en est assez pour que nous jugions le haut degré de son talent et pour que nous lui gardions une très grande estime.

On a voulu qu'il ait instruit à Nice des élèves et qu'il ait été le fondateur d'une école de peinture<sup>1</sup>. C'est aller vite en besogne, car on ignore même le temps qu'il passa dans la région. De plus, ses successeurs semblent n'avoir eu que peu de contact avec lui.

Ce n'est pas à coup sûr Jacques de Carolis qui reçut de lui sa formation. Cet artiste, qui habitait d'habitude Brignoles, est aussi loin de Miraillet qu'il est possible de l'être. Il est du reste, vis-à-vis de lui, dans une infériorité manifeste, tant pour le dessin que pour

1. C'est surtout M. Th. Bensa qui, dans son livre sur *La Peinture en Basse-Provence*, a essayé de rattacher à Miraillet tout le mouvement artistique du xv<sup>e</sup> siècle à Nice et dans les environs.

le modelé et la couleur. Ses teintes sont plates; il les relève mal-adroitemment par l'application de touches violentes. A cet égard, c'est un retardataire et il agit absolument comme le faisaient les fresquistes des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. De ce peintre aussi on n'a signalé jusqu'ici qu'un seul tableau : c'est celui qui est à l'Exposition de Nice. Peut-être cette œuvre unique nous oblige-t-elle à le juger très sévèrement, si elle appartient à la jeunesse du peintre et révèle des défauts dont il se serait corrigé plus tard.

Sous un dais en menuiserie, une Vierge est assise, tenant l'Enfant nu sur ses genoux. Elle serait de taille disproportionnée si elle était droite; elle ne présenterait ni la finesse, ni l'élegance de celle de Miraillet. Des ornements dorés sont appliqués sur sa robe d'un rouge passé et son manteau bleu est émaillé de palmettes d'or. Autour d'elle, jusqu'à la hauteur de ses épaules, sont étagés deux groupes de trois anges musiciens; derrière son siège, deux séraphins rouges contemplent l'Enfant<sup>1</sup>. Dans le champ du tableau et sur le fond d'or sont gravées au trait, comme les anges dans le panneau central de la *Vierge de miséricorde*, des trompettes partant du bord du cadre. Au bas du trône, une inscription en hautes minuscules gothiques donne le nom de l'artiste : *iacobus de carolis habitator brinonie pinxit*<sup>2</sup>.

1. Il serait certainement présomptueux d'affirmer que cet arrangement de la composition ait été inspiré par le panneau catalan de la Vierge provenant du retable de l'abbé Moncorp (vers 1415) : cf. *Hist. de l'art*, par M. A. Michel, t. III, p. 749. Il vaut mieux dire que les deux œuvres sont conçues d'après les mêmes formules.

2. Ce tableau a déjà été reproduit, mais d'après un mauvais cliché, par M. Brès, dans ses *Questioni d'arte regionale*, p. 80.



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS  
ENTRE DES ANGES  
PAR JACQUES DE CAROLIS  
(Appartient à Mme Chabert, Vence.)

Ce peintre n'était pas un inconnu pour ceux qui avaient parcouru les registres de notaires. D'un négociant de Grasse, Guillaume Salvaing, il avait reçu commande d'un retable pour l'autel de saint Pierre martyr en l'église des Dominicains de cette ville (9 août 1451) : c'était une œuvre importante avec deux étages de compartiments



RETABLE DE SAINTE MARGUERITE, PAR JACQUES DURANDI

(Cathédrale de Fréjus.)

(au bas, saint Pierre entre les saints Blaise et Cassien ; en haut, la Trinité avec l'archange Raphaël et saint Claude) et une prédelle (histoires de saint Pierre, flanquées du bienheureux Louis Alleman, cardinal, et de saint Sébastien)<sup>1</sup>. Trois ans plus tard, le 13 octobre 1454, il donnait quittance au hoir Monet Négrel de la somme à lui due pour les peintures et dorures du grand autel chez les Domini-

1. G. Brès, *Da un archivio notarile di Grasse*, t. I, p. 59 et 60.

cains de Grasse ; il déclarait aussi avoir reçu l'or pour les armoires à appliquer sur la voûte de l'église au-dessus du retable<sup>1</sup>. Peut-être est-ce l'indice qu'il peignait aussi à fresque ; dans tous les cas, le tableau que nous possérons de lui n'est pas pour ruiner cette hypothèse.

Un artiste contemporain, beaucoup mieux doué, est celui dont on lit le nom dans une inscription portée au bas du cadre d'un retable appartenant à la cathédrale de Fréjus et exposé à Nice : *Hoc. opus. fecit. fieri dominus*

*ant[onius]. boneti. b[ene]-  
ficiarius. h[u]rus] eclesie [per ma-  
gistrum] iacobum. durandi. de  
nic[ia]<sup>2</sup>.*

La date n'est pas mentionnée, mais on sait que Jacques Durandi fut, en 1454, chargé de peindre un tableau pour la chapelle Sainte-Croix en la tour de Lérins<sup>3</sup>. Il vivait encore en 1468<sup>4</sup>, mais au mois d'avril de l'année suivante il n'était plus de ce monde et les syndics de Cannes chargeaient son frère Christophe, également peintre, de terminer le retable qu'il avait laissé inachevé pour la chapelle de Saint-Sébastien<sup>5</sup>. On a proposé encore de l'identifier avec le Jacques Durante qui, à Taggia, le 13 mai 1443, recevait le paiement de la peinture des armoires du nouveau doge génois, Raphaël Adorno<sup>6</sup>.

C'est donc dans le second tiers du xv<sup>e</sup> siècle, plus probablement



BUSTE ET TÊTE DE SAINTE MARGUERITE  
DÉTAIL DU RETABLE DE FRÉJUS  
PAR JACQUES DURANDI

1. G. Brès, *ibidem*, p. 60 et 61.

2. Cette inscription a déjà été publiée, mais pas très exactement, par M. Brès, *Brevi notizie inedite di alcuni pittori nicesi*, p. 29. Il est vrai que M. Brès n'avait pu voir le retable en pleine lumière comme nous l'avons à l'Exposition de Nice.

3. Henri Moris, *L'abbaye de Lérins*, p. 429 ; G. Brès, *Brevi notizie*, p. 29.

4. G. Brès, *Questioni*, p. 26.

5. G. Brès, *Da un archivio notarile*, t. I, p. 61.

6. G. Brès, *Questioni*, p. 83. — On a dit, mais sans donner de preuves, qu'il travaillait à Marseille en 1450.

de 1450 à 1460, qu'il faudrait placer la confection du retable de Fréjus. Bien que les fonds aient été outrageusement redorés, il est du plus haut intérêt<sup>1</sup>. Dans un décor gothique, il présente seize compartiments disposés selon un ordre très fréquent dans la région niçoise, en Provence et en Ligurie. Le personnage principal, sainte Marguerite sortant du dragon, occupe le plus grand panneau, au



SAINT MICHEL ET SAINTE CATHERINE  
DÉTAIL DU RETABLE DE FRÉJUS  
PAR JACQUES DURANDI

Durandi est extrêmement caractéristique. Son dessin est très précis avec même un peu de sécheresse; il s'arrête volontiers aux détails. Les bouches de ses personnages sont pincées, leur menton est accentué, la ligne de leur paupière inférieure est presque droite, à peine infléchie, le blanc des yeux est toujours très vif, les cils sont marqués, les sourcils se composent d'un trait mince, les cheveux et les poils de barbe ne sont pas traités par masse, mais

1. Ce tableau a déjà été décrit par M. Brès, *Brevi notizie*, p. 28, et par M. Th. Bensa, *op. cit.*, p. 34. Ces auteurs avaient cru y voir, à la place de sainte Marguerite, sainte Marthe et la tarasque. Il n'a jamais été reproduit.

centre de la rangée inférieure; elle est flanquée, à droite et à gauche, de deux saints réunis sous un grand arc en accolade: d'une part, la Madeleine et saint Antoine; d'autre part, l'archange saint Michel et sainte Catherine. Au-dessus de la sainte Marguerite est le Christ en croix entre la Vierge et le disciple bien-aimé; à côté, l'ange et la Vierge de l'Annonciation, puis l'archange Raphaël et saint Jean-Baptiste. Deux étroites bandes latérales montrent des séries de trois petits personnages superposés: saint Laurent, un évêque et le bienheureux Pierre de Luxembourg; puis saint Étienne, un autre évêque, sainte Anne portant la Vierge, qui porte elle-même dans ses bras l'Enfant-Dieu.

La technique de Jacques

indiqués les uns après les autres, les boucles surtout sont travaillées avec préciosité ; les mains des femmes sont un peu empâtées, le coloris des vêtements est assez vif, mais celui des chairs est d'un gris jaunâtre ; enfin le modelé est extrêmement fin. Le sang qui s'échappe du corps du dragon est d'un rouge vif qui lui donne presque comme un relief.

Ces observations permettent, à l'Exposition de Nice, d'heureuses comparaisons. Elles obligent à dire tout d'abord qu'on s'était trompé



SAINTE PAUL ET SAINTE JEAN L'ÉVANGÉLISTE, SAINTE JEAN-BAPTISTE ET SAINTE MICHEL.  
FRAGMENTS DU RETABLE DE LUCÉRAM, PAR JACQUES DURANDI  
(Musée de Nice.)

en affirmant que les fragments du retable conservés par l'abbaye de Lérins (saint Pierre, saint Jean-Baptiste et saint Benoît<sup>1</sup>) avaient fait partie du tableau commandé à Durandi en 1454. Mais, d'un autre côté, elles amènent invinciblement à reconnaître la main du même artiste dans un autre retable qui ornait autrefois l'église de Lucéram et appartient aujourd'hui au musée de Nice.

Il se compose de dix compartiments. Le principal est occupé par l'image de saint Jean-Baptiste ; à sa droite, sont représentés saint Jean l'Évangéliste et saint Paul ; à sa gauche, l'archange saint

1. N°s 18, 19 et 20 du catalogue de l'Exposition.

Michel et sainte Barbe; au-dessus, le Christ de douleur, entre sainte Lucie et saint Pierre d'une part, sainte Agathe et saint Grat, évêque d'Aoste, d'autre part.

Le fond est ici plus simple, de couleur neutre, avec bordure d'un ton différent; mais le style des draperies est exactement le même que dans le retable de Fréjus, la couleur des chairs est identique; de même, la façon de traiter tous les détails des figures, yeux, barbe, boucles de cheveux, etc. Dans l'un et l'autre tableau se retrouve le même personnage, l'archange saint Michel terrassant le



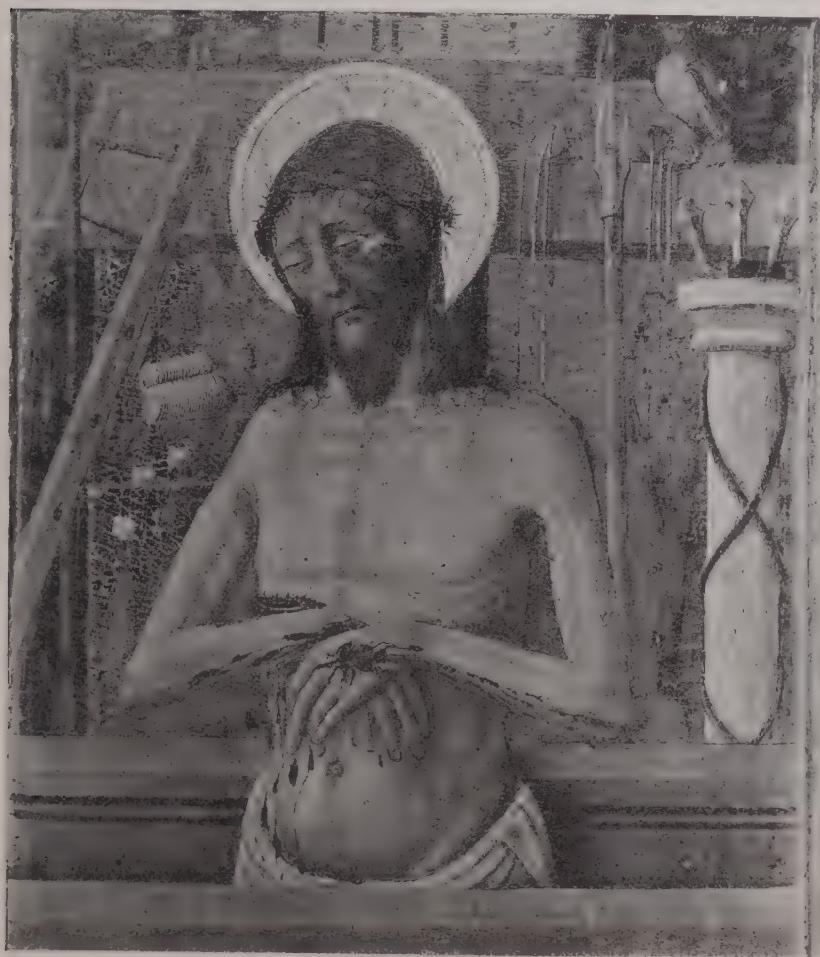
SAINTE JEAN-BAPTISTE DEVANT HÉRODE  
PRÉDELLE DU RETABLE DE LUCÉRAM, PAR JACQUES DURANDI

(Musée de Nice.)

dragon: c'est la même tête, à peu près la même pose, même justau-corps sur cotte de mailles, mêmes jambières d'acier, sur lesquelles se reflètent les croisées de l'atelier. Il ne serait pas admissible que deux peintres différents, même rompus à une méthode identique, eussent de telles similitudes. Il est à noter que, d'après le témoignage de certains personnages autorisés, le nom de Durandi se lisait autrefois sur le cadre avant le transfert du retable au musée de Nice. Cela est tout à fait probable.

Le retable de Lucéram est accompagné d'une prédelle où l'on a peint cinq scènes de la vie de saint Jean-Baptiste : d'abord sa naissance, sainte Élisabeth couchée dans un grand lit et Zacharie écrivant le nom qu'il voulait donner à son fils; la Prédication dans le désert; le Baptême du Christ; Jean devant Hérode et Hérodiade qui

le font arrêter; sa Décollation. J'ai peine à convenir que toute cette partie, d'un dessin plus rugueux et irrégulier, d'un coloris plus vif, ait été exécutée entièrement par Jacques Durandi<sup>1</sup>, bien que celui-ci se soit montré maladroit dans la forme des pieds nus de ses grands



CHRIST DE PASSION  
PANNEAU DU RETABLE DE LUCÉRAM, PAR JACQUES DURANDI  
(Musée de Nice.)

personnages. On ne retrouve pas non plus dans les figures les caractères marqués ci-dessus.

1. Il est possible que Durandi y ait travaillé, et les anges portant les vêtements du Christ pendant son baptême pourraient bien être de lui. En tout cas, il a dû surveiller l'exécution de cette prédelle, qui aurait été faite dans son atelier ou par un de ses associés.

Par contre, on les distingue encore, avec assez de netteté, dans un troisième retable, malheureusement fort maltraité par le temps et dégradé par des restaurations. On avait même repeint complètement et dans d'autres attitudes des têtes qu'on vient de retrouver par un lavage méthodique. Ce tableau appartient à la chapelle Saint-Pons, de Bouyon<sup>1</sup>. Il représente une Vierge assise, tenant l'Enfant dressé sur ses genoux. Elle est accompagnée, à droite, de saint

Jean-Baptiste et de la Madeleine ; à gauche, de sainte Catherine et d'un évêque indéterminé. L'étage supérieur montre au centre le Christ en croix entre la Vierge et l'Évangéliste, puis le diacre Étienne et sainte Brigitte, sainte Lucie et saint Laurent. Sur la prédelle sont le Christ et les douze Apôtres. Malgré le malheureux état dans lequel cette œuvre nous est parvenue, on y reconnaît les qualités essentielles de Jacques Durandi : comparer seulement le saint Jean-Baptiste de Bouyon avec celui de Lucéram ; de même, l'évêque de Bouyon et sa mitre, avec le saint Grat de Lucéram.

Je ne crois pas qu'il faille

aller plus loin et ajouter à cette liste des œuvres de Durandi un quatrième retable, celui de saint Benoît, de l'église paroissiale de Bonson<sup>2</sup>. Il est, en effet, d'une facture plus rude, d'une couleur plus assombrie qui ne dépend pas entièrement du temps, d'une tonalité plus grossière, bien que le dessin soit extrêmement hardi. Enfin, on n'y distingue pas la même technique.

La disposition générale des panneaux est cependant comme celle des retables de Lucéram et de Bouyon, mais il ne faut pas oublier

1. N° 5 du catalogue de l'Exposition.

2. N° 3 du même catalogue.



SAINTE BENOÎT ET SAINT MICHEL  
PANNEAUX DE RETABLE  
(Église de Bonson.)

qu'elle est voulue par une tradition très vivace dans la région niçoise. Au centre est un saint Benoît assis et bénissant; il a revêtu les ornements de sa dignité abbatiale par-dessus sa robe monacale; à sa droite on voit l'archange Michel en guerrier qui terrasse le démon, et une sainte Catherine couronnée, couverte d'un grand manteau rouge doublé d'hermine; à sa gauche, un saint Sébastien nu et percé de flèches, dont le corps est tordu dans une convulsion tragique, enfin une sainte Apollonie. Dans la partie supérieure, une *Pietà* assez dégradée dans un paysage de montagne; puis les saints Laurent, Agathe, Brigitte et Jean-Baptiste vus jusqu'à mi-jambes comme dans les retables de Fréjus, Lucéram et Bouyon.

On peut se demander quels rapports existèrent entre Miraillet et Durandi, si les deux peintres se sont connus, si le premier a eu une certaine influence sur le second. A première vue, il semble bien que ce furent deux tempéraments distincts, chacun avec sa technique et sa palette particulière. Cependant, il est loisible d'observer chez l'un comme chez l'autre une manière peu différente de traiter les plis arrondis dans les vêtements qui tombent d'une façon naturelle. On remarquera aussi le mouvement de la tête de l'ange assis sur le sépulcre dans la prédelle de la *Vierge de miséricorde*, qui a une grande analogie avec celui de l'ange Gabriel saluant la Vierge dans le retable de Fréjus. Ce sont là peut-être de simples coïncidences, qui s'expliqueraient probablement par le fait que Durandi avait vu et étudié l'œuvre de Miraillet. Je n'insisterai donc pas outre mesure et je me garderai d'affirmer que l'un reçut son éducation dans l'atelier de l'autre.



LA SALUATION ANGÉLIQUE  
DÉTAIL DU RETABLE DE FRÉJUS  
PAR JACQUES DURANDI

L.-H. LABANDE

(La suite prochainement.)

## PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

---

### HENRI VERGÉSARRAT



Son nom fut révélé lors d'une exposition ouverte, voici un an, chez Barbazanges. M. Henri Vergésarrat y montrait, aux côtés de M. Edmond Kayser et de M. Léopold Lévy, des dessins et des estampes de noble allure; entre ces peintres-graveurs se remarquaient des affinités imputables moins aux liens de la camaraderie qu'au parallélisme des tendances et au mode de formation du talent. Tous les trois vécurent et grandirent dans le commerce d'un artiste dont l'ascendant ne laissa pas d'être certain : je veux parler de Florentin Linaret, auquel les dons les plus rares avaient été départis et qui disparut mélancoliquement avant la vingt-sixième année, admirable et sans gloire.

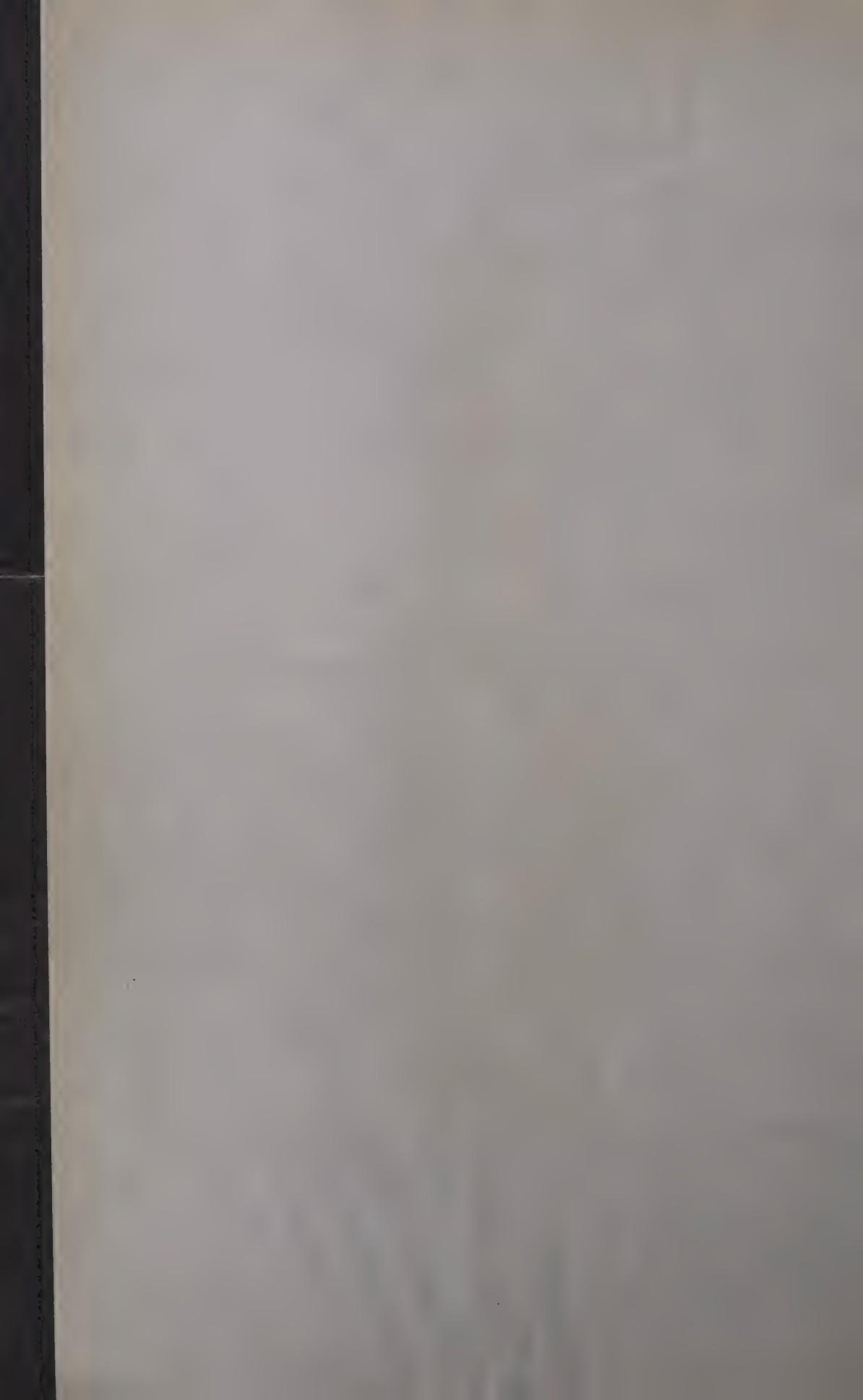
Linaret ne prétendait pas au rôle de pédagogue ; il se mêlait peu de discourir et d'édicter des règles ; mais ses ouvrages, riches de sens, se proposaient d'eux-mêmes en exemple à de jeunes talents jaloux d'une direction, pressés de s'orner et s'instruire. M. Vergésarrat ne connut pas d'autre initiateur. Avant de le rencontrer, et tout en se préparant, au concours pour l'École centrale, sa vocation et son amour du plein air s'étaient satisfaits à laver de rapides aquarelles. Ces premiers essais se produisaient durant la période où la Centennale de 1900 installait l'impressionnisme dans l'histoire et dans la gloire. On eût

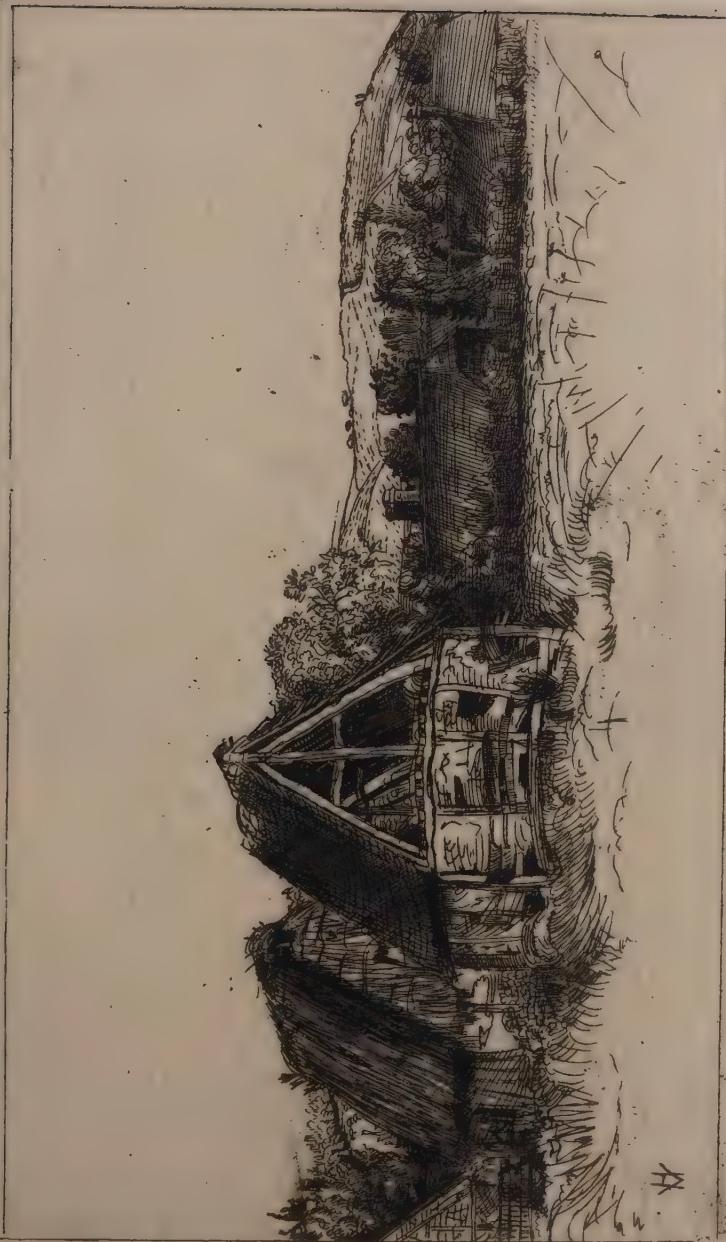
dit alors, comme au temps des romantiques, que la couleur était le verbe unique de l'art. Mainte peinture fait voir à quel point M. Vergésarrat en subit les attractions ; un long délai s'écoula avant qu'il pût échapper au sortilège, se reconquérir et voir clair en lui-même. Des séances utilisées à reproduire les plâtres de l'École des Beaux-Arts, de fréquentes visites au Louvre où travaillait Linaret, l'étude des maîtres anciens dont M. Vergésarrat copiait les croquis schématiques et les bois simplifiés, le remirent sur la voie de sa propre nature. S'exprimer par le trait et par le contour, à l'aide du noir, du bistre ou de la sépia, tel était le mode de création où

CHAUMIERES

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. HENRI VERGÉSARAT

CHAUMIERES







devaient aboutir une vision précise et une certitude de main entretenue, développée par les travaux mathématiques auxquels la construction des machines oblige M. Vergésarrat quotidiennement.

La gravure sur cuivre fournit à ses dons de dessinateur une application rationnelle. Il l'aborda assez tardivement, vers la fin de 1908, sur le vu d'estampes exécutées par Linaret. Du coup, l'expérience l'amenaît à bien se connaître; elle lui découvrait la technique la plus apte à s'accorder avec le fond et les ressources du tempérament. Chez M. Vergésarrat la pointe garde la souple aisance de la plume ou du crayon; les indications ne cessent pas



LES COLLINES DE MONTROTY, SÉPIA PAR M. VERGÉSARRAT

d'être librement dirigées dans le sens même de la forme; la fixité ou la mobilité de la matière et des éléments trouvent des équivalences graphiques dans la variété d'un trait docile, parfois rigide, ou bien qui ondoie, qui tremble ou se brise. Comme la violence des drames et des contrastes répugne aux âmes contemplatives, le graveur se défend de mettre aux prises le rayon avec l'ombre et dé faire épanouir le faisceau des clartés dans la nuit des ténèbres; les spectacles apaisés, familiers, qu'offrent la flore et la faune, les champs et la mer sont plutôt son fait. Avec quelle dévotion de Primitif vous le verrez définir, dans sa structure intime, la plus humble plante, la menthe, l'oseille, le géranium sauvage, la pomme du mélèze, la rose de Jéricho et les tiges de fougère mâle qui fusent et s'ajourent à leur sommet, semblables aux crosses épiscopales de l'orfèvrerie gothique! Une autre fois ce sera son plaisir de suivre les moutons en troupeau,

de les étudier un à un afin de saisir la différence des types et la grâce des mouvements. Pourtant c'est la campagne, la campagne de l'Île-de-France, de la Normandie, de la Picardie et la grève de Boulogne que représentent le plus souvent ses estampes. Rien n'y est abandonné à l'aventure; un site n'est élu qu'à la condition de se « composer »; l'image s'en trouve réglée de manière que la consignation du détail n'abolisse ou ne compromette jamais l'impression de l'ensemble. Ainsi, sous la diversité des motifs, ces paysages se recommandent de leur vertu également synthétique : l'horizon est lointain ou proche; le sol apparaît tantôt pauvre et nu,



LA VALLÉE DE LA BRESLE, PRÈS D'AUMALE,  
EAU-FORTE PAR M. VERGÉSARRAT

tantôt rayé et richement damassé par la végétation des cultures; la plaine s'étend à perte de vue, ou bien les terrains se mamelonnent et au creux de leurs plis se blottissent les maisons du village endormi; dans telle autre région les chaumières inclinent vers le sol les ailes de leur faite pesant, la route déroule ses lacets à la lisière de la forêt, les arbres hérissonnent la crête des collines à moins qu'ils ne s'espacent, suspendus en bouquets, aux flancs du coteau...

Soixante-dix planches constituent aujourd'hui cet œuvre précieux et robuste, précis et sensible; tout y atteint spontanément au caractère et au style; on y goûte le fruit des réalisations présentes et la douceur des espoirs qu'annoncent une vie intérieure profonde et une prédilection décidée pour la solitude, le silence et le recueillement.

ROGER MARX

G A Z I F E D R E S B L A T N A C H T

ÉTUDES DE MOUTONS

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. HENRI VERGÉSARRAT









LES PÊCHEURS, PAR PUVIS DE CHAVANNES

ESQUISSE POUR L'« AVE PICARDIA »

(Collection de M. Barbazanges.)

## L'EXPOSITION CENTENNALE DE L'ART FRANÇAIS A SAINT-PÉTERSBOURG

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1)</sup>)

C'EST dans le portrait que les anticomanes davidiens ont retrouvé, sans le savoir, la véritable tradition de l'art romain, celle des sobres, vigoureux et prosaïques bustes de la République et de l'Empire. Délivrés de l'illustration obligatoire de Tite-Live et de Virgile, tout ce que leur gravité dogmatique et leur discipline tendue recèlent de simplicité, de force, de santé physique et morale apparaît au contact de la vie et de la nature libératrice. Il n'est point jusqu'à leur sécheresse et à leur raideur, jusqu'à leur coloris acide et discordant, ou retenu et dépouillé, et jusqu'à l'arabesque tranchante de leur dessin, qui n'impriment à ces portraits de David et de sa pléiade un style singulier et une naïve autorité. Ils se présentaient, à Saint-Pétersbourg, en groupe solide, sous l'invocation de deux *Napoléon* en habit de sacre : une des répliques du grand portrait officiel de Lefèvre<sup>2</sup>, et la colossale idole chrysélé-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 191.

2. Répétition partielle ; à S. A. I. le grand-duc Nicolas Mikhaïlovich.

phantine du Musée de l'Armée, le Jupiter malade qui porte le nom d'Ingres et la date de 1806. Malgré la majesté d'une composition qui fait invinciblement penser au Zeus phidiesque jusque dans le faste théâtral de sa mise en scène, malgré la vigueur magistrale du dessin dans certaines parties (les bras, les mains, le sceptre), et malgré l'accent physionomique ingénue et audacieux de cette face de César au jour même du sacre déjà blême de lassitude comme le Napoléon des Cent-Jours, les tempes dépouillées sous le laurier d'or, on a voulu contester la signature de cet extraordinaire morceau d'apparat — carton tout prêt pour la tapisserie ou pour le vitrail — mais sans proposer d'attribution plausible.

Le catalogue des portraits de David reste à constituer. Rien ne serait plus opportun que de les rassembler dans une exposition digne de lui : elle n'aurait pas, pour l'histoire, de résultats moins utiles que celle d'Ingres, et elle n'offrirait pas à l'art contemporain une leçon moins salubre et moins éloquente. L'admirable médaillon aux trois crayons de la galerie Beurdeley, où David a dessiné avec une franchise brusque et perçante la laideur souriante, énergique et étrange de son masque mal venu, déformé par l'exostose du maxillaire, et le strabisme bizarre de ses yeux acérés, date de 1789<sup>1</sup>. C'est vers le même temps, entre le *Ménage Lavoisier* et la *Marquise d'Orvilliers*, pour prendre des repères connus, qu'il faut placer un autre morceau hors ligne et d'un tout autre caractère, la *Femme au manchon* de la même collection, portrait conservé dans sa fleur, d'une exécution raffinée et d'un charme prenant, tout en sensibilité contenue, et où David, sans paraître y toucher, varie son faire et module sur sa sobre palette à base de fauve, de blanc, de gris rose et de jaune étrusque, avec une discrétion et une délicatesse délicieuses. A la même période révolutionnaire appartient un portrait plus sec et plus opaque, celui d'un jeune homme en veste jaune rayée et redingote à collet lilas<sup>2</sup>, attribué à Prud'hon dans la galerie de M. Peytel, à cause de son expression rêveuse et d'un certain type de physionomie un peu faunesque, mais qu'il faut, selon toute vraisemblance, rendre à David.

Dans sa période Empire se classent la charmante esquisse inédite de la *Jeune fille à la mandoline*, recueillie par M. de Lagotellerie, et deux cadres remarquables et peu connus : le magistral petit portrait

1. Exposé en 1900. La dédicace, demi-effacée, porte, avec la date : « ... au citoyen et ami Robespierre ».

2. A mi-corps, de trois quarts vers la gauche, la plume en main.

d'homme, en buste, de la collection Peytel, peint d'une venue, avec une espèce de brièveté ardente, mais où l'on hésite, au reste, à retrouver les traits de Guérin, — le placide *Guérin* du musée d'Orléans est tout différent de ce masque volontaire, presque menaçant — et le superbe groupe d'*Une mère avec son jeune fils*, prêté par le comte Allard du Chollet. Ce dernier portrait, avec sa composition naïvement hardie, son contraste de pétulante vivacité et d'immobilité photographique, sa robuste solidité bourgeoise, la franchise presque brutale de son caractère, et le pittoresque de son coloris dru et tranché, qui rappellent les *Dames de Gand*, est à retenir comme un des exemples les plus éloquents de ce génie de simplicité et de bonhomie toute pure, et de ce beau tempérament de praticien que David portait au fond de sa nature, et qui font reconnaître en lui un des plus grands portraitistes de tous les temps, de la même étoffe qu'un Domenico Ghirlandajo, qu'un Moroni ou un Frans Hals.

Auprès de David, Lefèvre se soutient par sa distinction native. Son chef-d'œuvre, le portrait en bleu et argent de la princesse Borghèse, jolie comme la *Psyché* de Naples, ravissante de coquetterie et d'élégance, coiffée de bandelettes gemmées de lapis et de diamants, une mousseline impalpable voilant à peine la fleur des seins, reste trop effacé dans la galerie historique de Versailles, et mériterait les honneurs du Louvre. Tirée de Versailles aussi, mais des réserves, la réplique d'une des œuvres les plus populaires de Gérard, l'énergique, flegmatique et très longue *Madame Mère*, assise, sans étonnement de sa fortune, au pied du buste de l'Empereur — version en large — est peu connue, et cependant plus ferme et plus animée que le tableau exposé dans le musée même.

La rareté des portraits de Regnault doit faire citer celui de *M<sup>me</sup> Viollier*<sup>1</sup>, un portrait de belles mains — et des qualités modestes mais sûres, de tenue et de justesse physionomique recommandent d'autres *minores* dont l'œuvre serait intéressant à reconstituer : Bourgeois, représenté par une petite peinture et une grande miniature provenant de la famille d'un de ses descendants, M. Chaine, et Riesener, mis en valeur par l'aimable portrait de jeune fille occupée à son crochet, de la collection Fonvisine, par celui de *M<sup>me</sup> Friedrichs*<sup>2</sup> et par l'excellent portrait, plus tardif, de *M<sup>me</sup> Lesage*<sup>3</sup> — mention

1. Au baron P. Wrangell.

2. L'amie du grand-duc Constantin, frère d'Alexandre I<sup>er</sup> (collection de S. A. I. le grand-duc Nicolas Mikhaïlovich).

3. A M. Eugène Richtenberger.

flottant dans les pétales du gorgerin, décolleté rougeaud sous la guimpe, face recuite, chapeautée d'un comique piquet d'immortelles, — image presque ironique du ridicule que les bonnets exigus, les manches pouponnes et le déshabillé obligatoire de la mode Empire infligeaient aux femmes sur le retour. Avec un très beau crayon rehaussé de *Marie-Louise*, par Lefèvre, de la collection Beurdeley, et deux médaillons de Chinard : *l'Impératrice Joséphine* et *Eugène de Beauharnais*<sup>1</sup>, on peut encore citer comme de remarquables échantillons de la miniature contemporaine un portrait de femme signé d'Aubry, et donné sans preuve pour M<sup>me</sup> Récamier, dans la collection Youssouopof, et un chef-d'œuvre de Jean Guérin, un petit portrait très spirituel, très aiguisé de *Savary*<sup>2</sup> qui est une des meilleures pièces de la riche collection iconographique de S. A. I. le grand-duc Nicolas Mikhaïlovich.

De menus fragments ou de simples allusions à des œuvres célèbres — la minuscule esquisse peinte de la *Psyché*, et, parmi les dessins, le *Zéphyre*, et l'étude de la victime pour *La Justice poursuivant le Crime*, de la collection Beurdeley, la toute petite et délicieuse *Nymphé parmi des Amours* de la collection Alphonse Kann, frémisante de volupté jusqu'aux orteils<sup>3</sup>, une tête d'éphèbe inspirée de Léonard, et dont l'attribution, du reste, serait à confirmer<sup>4</sup> — ne pouvaient malheureusement donner qu'une idée lointaine du poète qui seul, parmi la cohorte des Davidiens, reçut une révélation neuve de la volupté antique de la forme parce que seul il aimait, du miracle Prud'hon, descendu de l'Olympe de Praxitèle, de Vinci et de Corrège au milieu de cette génération froide, volontaire et positive. D'une suavité prud'honiennne, mais timidement modelé, le portrait de femme de la collection Kann est une de ces œuvres ambiguës où il paraît difficile de discerner le maître de l'élève passionnée qui vécut de son reflet.

\* \* \*

Du vivant même de David, dans l'espace d'une génération, apparaissent les deux courants qui traversent tout le siècle et le

1. En terre cuite. Collection du comte Allard du Chollet.

2. Jeune encore, datant de la période consulaire.

3. C'est, en petit format, la même figure que celle d'une étude peinte de la collection de M<sup>me</sup> Jahan, et d'une étude dessinée du Musée des Arts décoratifs, et qu'on appelle aussi l'*Innocence*.

4. Collection Ackermann. — La tête de M<sup>me</sup> Duhamel (collection Pearson) est



H.-F. Riesener pinx.

PORTRAIT DE MME FRIEDRICH  
*(Collection de S. A. I. le grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch)*



commandent. Avec Gros, Géricault, Delacroix, Corot, c'est cette renaissance pittoresque et poétique, qui n'a de comparable, en importance, dans l'histoire de l'art moderne, que la révolution accomplie par Giorgione et Titien au xvi<sup>e</sup> siècle, c'est cette nouvelle révélation des lois et de la signification lyrique de l'art de peindre, de la beauté propre et de la puissance dramatique et décorative de la couleur, ce sont les émotions et les passions de l'âme restituées à la peinture et lui ouvrant un domaine poétique sans limites; c'est, en même temps, la conquête du paysage, le fait central et dominateur de l'histoire de la peinture moderne par la portée de ses conséquences techniques et spirituelles, et, d'autre part, prise de possession de toute réalité humaine, même la plus dédaignée et la plus commune, conduisant d'un côté jusqu'à Courbet et à la renaissance du pur réalisme, qui déborde ensuite sur toute la dernière partie du siècle, — de l'autre, par les suites logiques extrêmes de l'étude du plein air, à l'impressionnisme ou, plus exactement, au *luminisme*. Parallèlement, c'est la prolongation de l'idéal académique par l'ardeur de foi et de volonté d'Ingres, par son amour passionné de la pureté de la forme et du dessin, et par un tempérament dont la vitalité spontanée conjure et dépasse d'instinct l'étroitesse et l'artifice de la tradition néo-classique, et fait durer la forte discipline de l'École jusque dans la seconde moitié du siècle, où l'académisme mêlé à la peinture d'histoire et de costume issue du romantisme, à la peinture de genre et au développement universel du réalisme et du paysage, aboutit enfin à l'électicisme qui caractérise la production moyenne des quarante dernières années.

Le *Paolo et Francesca* de la collection Lapauze, la petite copie d'*Homère déifié* de la collection du baron Vitta, dessinée par Ingres plus qu'octogénaire, en 1864, sont des revenants de l'Exposition de la rue de Sèze, et la même Exposition a déjà rendu célèbres deux portraits que plus de quarante ans séparent : celui de *M<sup>me</sup> Gonse*, qu'il peignit à soixante-douze ans (1852), avec une application aussi égale, aussi religieuse que jamais, et qui est un de ses portraits les plus raffinés et les plus parfaits, et l'adorable portrait inachevé de la première femme d'Ingres, *Madeleine Chapelle*, glacé d'un ton de rose passée, modelé en pleine lumière, à la Holbein, avec d'imperceptibles accents et une substance impondérable, et secrètement un portrait sans importance ; elle porte la dédicace : « A César Duhamel, souvenir d'amitié, P. P. Prud'hom ».

illuminé par le génie de l'amour. Si Ingres, dans tous ses portraits, communique l'essence même de la nature féminine, celui-ci est le seul tendre, le seul inspiré de l'âme et du dedans : à Saint-Pétersbourg comme à Paris au fond de la galerie de la rue de Sèze, il rayonnait de clartés spirituelles, à la manière d'un Rembrandt. Parmi d'autres morceaux complétant cet aperçu d'Ingres, il faut retenir, dans la collection Beurdeley, le premier croquis pour le portrait de *M<sup>me</sup> d'Haussonville*, le crayon de *Lady Lytton*, et surtout la première pensée de l'*Odyssée*, toute différente, les genoux nus et dans l'attitude d'un pilote méditant à la proue, de la figure définitive, et d'une aussi pure beauté que les marbres phidiesques, ou que la figure drapée du *Trône Ludovisi*.

Oeuvre tardive de la languissante vieillesse de Gros, le portrait de la flegmatique reine *Marie-Amélie*, en toilette de cour Restauration, le chef chargé d'une toque emperlée et emplumé d'un extraordinaire piquet d'autruche, pareille à un échassier attifé et empannaché, ne rappelle malheureusement que pour mémoire le nom du père spirituel de Delacroix et de Géricault. Géricault apparaît aujourd'hui comme le centre symbolique de toutes les forces nouvelles qui soulevaient l'art du siècle après David, comme l'Héraklès, trop tôt disparu, qui portait en lui non seulement l'ardeur pathétique et dramatique du romantisme, mais la même puissante sève de réalisme humain et pittoresque dont sont issus un Millet, un Daumier, un Courbet; après le déclin de la discipline davidienne, il était seul de taille, par la simplicité, la vitalité héroïque, et le puissant équilibre de son génie, à donner à la génération romantique le chef et le guide qu'elle ne pouvait trouver dans un magicien complexe et dans un pur lyrique comme Delacroix, enfermé dans son superbe isolement de visionnaire. Même après les travaux de Charles Clément, la liste de ses œuvres reste encore ouverte. Les patientes recherches d'un amateur parisien dévoué à Géricault, M. Ackermann, ont remis au jour, entre autres morceaux notables, une académie athlétique de *Gladiateur*, peinte dans un clair-obscur rougeâtre, qui fait penser à Michel-Ange et à Rembrandt, une vigoureuse étude de *Nègre* en veste écarlate, et une très belle et forte réplique, plus sommaire, du *Carabinier* du Louvre<sup>1</sup>.

On ne craint plus aujourd'hui de reconnaître que Delacroix, toutes choses égales d'ailleurs, est du même ordre qu'un Titien,

1. Un peu plus réduite de format. — La petite *Charrette de blessés* de M. Thiébault-Sisson a passé par l'Exposition du Millénaire normand.

un Rubens. Il continue de grandir avec le recul rapide des années, et l'on discerne mieux désormais pourquoi il se détache au milieu du siècle comme un demi-dieu solitaire et fermé. Dans le domaine du coloris et de l'invention poétique, par son prodigieux excès même de puissance créatrice et de passion dominées par une volonté souveraine, il avait épuisé en lui le romantisme. Une sorte d'admiration confuse et redoutable l'enveloppera toujours, retenant et repoussant le public au seuil de ce monde de rêves composites et splendides qu'imprègne un secret génie de lutte héroïque et de triomphante mélancolie.

A défaut de grandes compositions, des études, des esquisses, de petits cadres, pouvaient marquer les étapes de cet œuvre immense et fournir un raccourci des principaux aspects de cet univers : l'orientalisme, avec des études passées de l'atelier de Delacroix aux mains de Paul Huet et conservées depuis dans la famille du paysagiste<sup>1</sup>; — l'anecdote et le drame romantiques, avec *Le Duc de Bourgogne montrant sa maîtresse*, de la collection Beurdeley, et avec l'aquarelle de



ÉTUDE DE NÉGRE, PAR GÉRICHAULT (?)

(Collection de M. Ackermann.)

*Cromwell découvrant le cercueil de Charles Fr<sup>2</sup>*, prodigieuse d'invention tragique concentrée, et qui fait rentrer dans le néant la grande machine mélodramatique de Delaroche conservée à Saint-Pétersbourg même, au Musée de l'Académie; — la série des grandes compositions historiques et décoratives, avec la première pensée de l'*Orphée* pour l'hémicycle de la Bibliothèque de la Chambre (vers 1838), avec les deux esquisses de *Taillebourg* (1837) : celle de M. Gallimard, lumineuse et fleurie, et la variante très importante et moins connue de la galerie du baron Vitta où s'ordonnent les masses confuses de la mêlée, avec l'esquisse de la *Justice de Trajan*<sup>3</sup> (1840), aussi complète déjà que le tableau, toute tissu de tons rares et de pénombres

1. Étude de costume souliote, *Cheval tirant au renard*, à M. René Paul-Huet.

2. A M. René Paul-Huet.

3. Collection de M. Max Leclerc.

glauques et vaporeuses; — la nature enfin, dans une magnifique et célèbre vue de mer au crépuscule, en bleu et argent, prise de la falaise de Dieppe<sup>1</sup>, ou dans telle de ces études peintes au jardin de Valmont ou de Champrosay et où Delacroix communique même aux fleurs sa mélancolie, — en ajoutant encore deux petits chefs-d'œuvre isolés, où le paysage prolonge le drame : le *Pâtre romain blessé*<sup>2</sup> (1827), avec les majestueuses lignes lugubres et glauques de la campagne romaine, devinée par Delacroix dans une intuition de génie, et le minuscule *Saint Sébastien* (1840) de la collection Alphonse Kann, où la douleur des funèbres silhouettes agenouillées pleure dans le feu rose et sourd du crépuscule, et où l'intensité du pathétique musical de la couleur, malgré l'insignifiance du format, rappelle la *Mise au tombeau* de Titien.

Apparue dans des clartés d'argent sur les grèves d'un songe, ce que la *Vénus Anadyomène* de Chassériau, cet amant incomparable de la beauté, ajoutait à la volupté de la forme d'Ingres, c'était le mystère passionné et le sens du divin. Malgré quelques traits de pittoresque où se devine l'autre face de son tempérament, l'ardeur du coloriste touché par Delacroix, c'est de sa parenté avec Ingres encore que relève le *Bain* de la collection du baron Chassériau. Du côté de l'empire de Delacroix sur la même génération, Dehodencq, lui aussi, a été remis par la dernière Centennale à son juste plan ; par sa fougue ramassée et son coloris éblouissant, l'*Exécution de la Juive à Tanger* demeure, après Delacroix, le chef-d'œuvre de la peinture orientaliste<sup>3</sup>. Toutes distances gardées, c'est vers la même date, avant sa période de peinture d'atelier astiquée et mince, qu'il faut saisir Fromentin, dans certains morceaux oubliés comme le grand *Douar* de 1850, gris et poudreux, levant ses tentes à la lisière du désert, sous la dure clarté matinale d'un immense ciel<sup>4</sup>.

Aux origines du paysage contemporain, la question Michel serait à reprendre. Bousillés en gris fer et jus de tabac sur deux ou trois patrons monotones, la mollesse et l'uniformité expéditive des innombrables paysages qu'on a ressuscités depuis qu'il est coté, et dont beaucoup se sont vus consacrés par leur entrée dans de grandes collections et de grands musées, ne laissent pas d'inquiéter. Il faudrait débrouiller les œuvres authentiques du bonhomme de Montmartre.

1. Collection de M. le Dr G. Viau.

2. Collection Beurdeley.

3. A M. Paix-Séailles.

4. A MM. Trotti et C<sup>ie</sup>.

On les retrouverait sans doute dans des cadres tout différents, de format menu, — analogues aux petites pièces de Wynants ou de Wouwerman, — finement éclairés et nuancés, touchés d'une brosse ferme et variée, et où l'on saisit au vif une étude naïve et délicate de la nature, comme dans le précieux petit *Coteau au moulin* de M. Charles Masson.

A défaut de chefs-d'œuvre classés à qui leur rareté, leur valeur croissante ou leur émigration à l'Eldorado d'Amérique interdisent désormais les risques de toute exposition lointaine, il reste toujours dans le trésor d'études et d'œuvres secondaires d'un Corot, d'un Rousseau, d'un Millet, de quoi glaner des séries extrêmement instructives et attachantes. Parmi le modeste groupe de Corot formé au palais Youssoupof, et dont la diversité rendait sensible en quelque mesure l'inépuisable variété de son génie, on peut citer une minutieuse et limpide vue prise du *bosco* de la Villa Médicis, baignant dans la lumière de la campagne romaine (collection Peytel), la solide vue du quai des Esclavons et de la *Salute*, et la vigoureuse étude de *Taillis* au bord d'un torrent, de la collection Baillehache, le *Lac au crépuscule* prêté par M. Théodore Reinach, fort bel exemple, à une date assez ancienne, d'un genre de Corot plus populaire et plus répandu, celui des variations lyriques et vaporeuses, et deux figures de premier ordre : la *Mélancolie* de M. Alphonse Kann, qui donne à penser à Vermeer, et un sujet décoratif antérieur et plus poussé : la *Glaneuse* de M. de Lagotellerie. Dans le même esprit, il faut noter, pour Rousseau, la vive et délicate *Vue de Thiers* de la galerie Beurdeley, et deux morceaux typiques d'analyse aiguë : un minuscule profil détaillé et refouillé du *Mont Saint-Michel*, et une des plus fortes *anatomies* d'arbres de Rousseau : la grande futaie en grisaille de la collection Baillehache, — en complétant cet ensemble par une excellente étude de Flers (*Maison forestière*)<sup>1</sup>, par une suite de sous-bois de Diaz d'une qualité exquise, empruntés à M. Gallimard et à des amateurs russes, MM. Rodocanachi et Werestchaguine, et par une superbe suite de dessins de la galerie Beurdeley, trois grands fusains de Corot, et une rarissime collection de dix études de Rousseau qui mériterait à elle seule une étude à part<sup>2</sup>.

Un grand Rousseau, inconnu et hors pair, le *Soir à la mont-*

1. Collection Beurdeley.

2. Notamment la *Plaine de Barbizon* et la grande étude de *Forêt*, première pensée de la célèbre *Forêt en hiver* (au Musée Métropolitain de New-York).

*lagne*<sup>1</sup> un lac crépusculaire, chargé de silence et de sommeil, encadré de frondaisons d'automne au fond d'une gorge escarpée que voilent de sourdes et longues ombres bleuâtres et dorées, sous des cimes qu'effleurent les dernières clartés — est une des révélations de l'Exposition de Saint-Pétersbourg et une des plus magnifiques compositions poétiques du paysage moderne. Dans ce chef-d'œuvre retrouvé, Rousseau rejoint Corot par la beauté des masses vaporeuses et des modulations du ciel et égale Poussin et Claude Lorrain en ampleur de dessin et en majestueuse sérénité. A la collection du prince Gortchakof appartient une des plus belles marines de la première manière de Ziem, une très grande vue de *Venise vue de la lagune* (vers 1860), presque toute remplie par un vaste ciel matinal inondé de clartés céruleennes, et d'une splendeur de coloris incomparable.

La récente exposition rétrospective du quai Malaquais a définitivement remis en lumière l'importance historique de Paul Huet dans le développement du paysage contemporain. Un choix



PORTRAIT D'HOMME, PAR J.-F. MILLET

(Collection de M. Beurdeley.)

d'œuvres particulièrement heureuses et aussi différentes que la délicate vue de *Pau* et des Pyrénées en hiver, que la petite version du *Désert à Beuzeval* par un temps d'orage, que certains morceaux décoratifs de fleurs, que la large étude d'automne brillant et humide du *Parc d'Andilly*, accuse le côté le plus original de Paul Huet, une sensibilité multiple et diverse qui met ici un lien entre Constable et le paysage français, touche d'autre part à Delacroix par la richesse de son coloris profond et voilé, s'apparente ailleurs au Corot d'Italie, annonce enfin Monet par sa sensibilité atmosphérique et sa liberté,

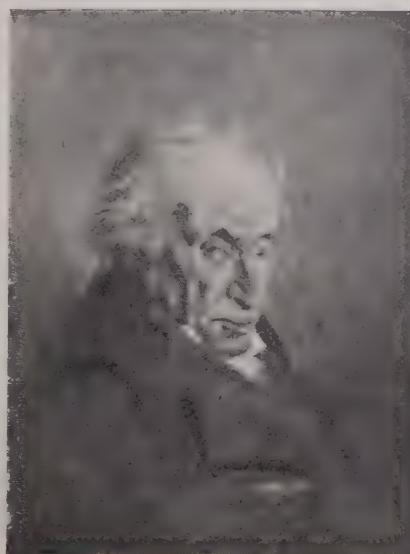
1. La date et le titre original du tableau sont à retrouver. (Coll. Barbazanges.)

— pour ne rien dire de ce qui répond le mieux à l'ardeur romantique de son tempérament : ses dessins puissants et dramatiques, et les amples et magnifiques aquarelles qui lui font une place unique et à part parmi les créateurs du paysage moderne<sup>1</sup>.

Millet est tout entier dans ses dessins : la première pensée des *Lavandières*<sup>2</sup>, le *Retour du travail*<sup>3</sup>, le grand portrait de *Campredon*<sup>4</sup>, comptent parmi les pièces hors ligne de la collection Beurdeley. — On n'a pas rendu justice encore au plus caractéristique des panneaux de la suite des *Quatre Saisons*

(1865), à l'*Été*, tout imprégné aussi de son génie rustique, et d'une grandeur de dessin qui annonce Puvis de Chavannes. Appuyée sur le bouclier pacifique d'une corbeille de vaneur, demi-nue dans la clarté poudreuse du ciel torride, sa majesté plébéienne rappelle peut-être la *République* et les *Liberté* composées par Millet en 1848, disparues depuis, et cette rude « *Ceres Gallica* » dresse au seuil du poème des travaux et des jours un frontispice symbolique. Un *Portrait de femme* passé aux mains de M. Druet, et le beau *Portrait d'homme* de la galerie Beurdeley, peints dans un clair-obscur grisâtre et déjà poussés au caractère avec une fermeté naïve, viennent s'ajouter au petit nombre d'œuvres connues de la première période de Millet, celle de Cherbourg et de Paris.

Parmi les Daumier, on retiendra au passage aussi quelques pièces perdues de vue ou inédites : des types de satire exilarante et de fan-



PORTRAIT  
DU RÉVOLUTIONNAIRE BUONAROTTI  
PAR JEANRON  
(Collection de M. le Dr G. Vian.)

1. Série de peintures, d'aquarelles et de dessins, à M. René Paul-Huet.

2. Le règlement de l'Académie impériale des Beaux-Arts n'a pas permis de faire figurer à l'Exposition centennale de Saint-Pétersbourg les œuvres importantes de Millet, de Rousseau, de Dupré, de Troyon et de Diaz qui font partie de la collection Kouché au Musée de l'Académie.

3. Le tableau appartient au musée de Boston.

4. C'est le pendant du célèbre portrait de Millet que possède M. Peytel.

taisie héroïque, comme le groupe des quatre *Amateurs d'estampes*<sup>1</sup>, et une des variantes du *Don Quichotte*<sup>2</sup>, un spécimen de fable mythologique : le petit *Festin des Dieux* de la collection Ackermann, extraordinaire de style et de coloris, et un des rares portraits peints par Daumier : celui du graveur *Lavoignat*, retrouvé par le docteur Viau.

Une autre trouvaille heureuse de M. Viau, le portrait du révolutionnaire *Buonarotti*, rappelle fort à propos le nom de Jeanron par un morceau exceptionnel, digne du voisinage de ces géants du dessin de caractère. La mélancolie héroïque des Prophètes de la Sixtine, par un étrange retour, revit dans le modelé superbe de cette effigie du petit-neveu de Michel-Ange et dans le masque de visionnaire de ce vieil alchimiste politique, dévoré de fanatisme et d'amertume.

\* \* \*

En approchant de la période contemporaine, l'Exposition de Saint-Pétersbourg s'est attachée à faire ressortir avec un relief exceptionnel et une éloquence persuasive les deux grands faits nouveaux et dominateurs de l'histoire de l'art français et européen pendant la seconde moitié du dernier siècle : la poussée de pur réalisme et la forte et salubre renaissance du métier pittoresque qui ont leur principe dans l'œuvre et dans le tempérament de Courbet — et, d'autre part, les transformations prodigieusement originales qui en résultent, dans le domaine du goût et de la technique, par un effort et un progrès logique extraordinairement rapides : le développement de l'impressionnisme, où s'épanouissent en même temps les conséquences des découvertes des paysagistes de la génération romantique et de l'importance absorbante et universelle désormais prise par le paysage dans la peinture de notre temps.

Sur le rôle historique de Courbet — pareil à une force de la nature qui soulève tout l'art autour et en avant d'elle et qui n'a qu'à paraître pour communiquer à une génération entière un superbe appétit de réalité solide — on a tout dit. Mais on commence à peine, — il est trop près de nous, et on a trop parlé de sa barbe, de sa pipe et de sa vanité, — à le situer à son véritable rang parmi les coloristes de tous les temps, à reconnaître en lui un des plus magnifiques tempéraments jamais apparus dans l'histoire de la peinture européenne et qui ne souffre d'être comparé, par exemple, qu'à un Hals pour la spontanéité géniale de son don de praticien. Figures, portraits, mor-

1. A M. Peytel.

2. De la collection Th. Behrens, à Hambourg.

ceaux de nu, tableaux de chasse, paysages, fleurs, les vingt cadres qui garnissaient un salon du Palais Youssouopof représentent tous les genres et toutes les dates de la production de Courbet, depuis 1844 (*Le Hamac*), avec un choix de pièces capitales : la première pensée des *Casseurs de pierres*, une des versions de l'*Homme blessé*, une réplique de la *Fileuse endormie*, la copie d'après une des *Hille Bobbe* de Hals, une *Liseuse*, le *Chasseur égaré*, et son splendide paysage de neige, un des chefs-d'œuvre de Courbet, sans oublier la *Mère Grégoire* et une grande toile carrée dont le nom même est peu connu : la *Fille aux cochons*, composition d'une ampleur et d'une énergie d'exécution extraordinaires, d'une brutalité de caractère aussi accablante que l'*Homme à la houe* de Millet, mais avec une puissance expressive de coloris que Millet n'eut jamais : le tableau tout entier est maçonné en deux tons de boue et de couenne, brun sale et rougeâtre, et on dirait, en effet, que fille de ferme, terre grasse et souillée, porcs, la nature a tout pétri de même fabrique et de même substance<sup>1</sup>. On n'a pas encore rendu pleine justice à Courbet comme peintre de paysage. En réalité il est unique, dans son œuvre de paysagiste, par sa puissante synthèse spontanée de couleur et de dessin, et par une énergie, une simplicité, une plénitude élémentaire et herculéenne d'instincts, de sensations et de vision qui semblent le miroir même de la force et de la beauté inconscientes et uniformes de la nature. Il domine les analystes délicats ou aigus du paysage moderne comme une sorte de Pan primitif de la montagne, de la forêt et de la mer, et c'est peut-être de ce côté qu'il paraîtra le plus grand dans l'avenir.

A côté du grand courant de réalisme spontané qui a Courbet pour chef et pour héraut, et qui aboutit à Manet et à l'impressionnisme, se détache au second plan, espacé lui aussi entre le milieu du siècle et les premières années de la Troisième République, le groupe de ces modestes et habiles techniciens, peintres de figures, portraitistes, peintres d'intérieurs et de nature morte surtout, chez qui le goût de la réalité solide et de la vérité humaine et familière se lie intimement à une étude attentive et savante des coloristes du passé, et qui se forment alors dans les musées, auprès de Chardin et des maîtres praticiens de la Hollande ou de l'Espagne.

1. Hormis la *Hille Bobbe*, de la collection Behrens, les tableaux ci-dessus appartiennent à M. Barbazanges. A citer encore le portrait d'*Alphonse Promayet*, au violon, de la collection Romanof, le petit portrait très fin de *Jules Vallès* (donné comme celui de Barbès), de la collection Peytel, la *Vague* et l'*Orage* de la collection Beurdeley et une des grandes marines de *Palavas-les-Flots*, à M. Barbazanges.

Legros, M. Carolus-Duran à ses origines, dans des morceaux comme *l'Homme à la chemise rouge* (1860), M. Roybet aussi à ses débuts — *quantum mutatus ab illo*, — et James Tissot dans sa première manière, sont liés à Courbet par une filiation directe. Avec eux, l'Exposition de Saint-Pétersbourg n'avait pas négligé de remettre en évidence Fantin-Latour, Ribot, Bonvin<sup>1</sup>, Volland, Vincençet, Philippe Rousseau<sup>2</sup>, dont les substantielles natures mortes retrouvent aujourd'hui, chez les amateurs, une faveur méritée, — sans oublier les provinciaux, plus spontanés, plus indépendants et voisins des maîtres de l'impressionnisme à leurs débuts, tels que Vernay, tels que Guigou, qui s'isole ici, comme paysagiste, avec l'excellente petite *Route en Provence* (1864) de la collection Masson, avec la *Batteuse de linge* (1860) de la collection Rosenberg, — et en dessinant à part la physionomie candide de Cals, le modeste héritier de Chardin et de Millet et le devancier d'Israëls, dans ses petits cadres tout pénétrés d'un sentiment intime et délicatement ému de l'humble vie populaire<sup>3</sup>.

D'un raffinement et d'une sensibilité corrégienne, la délicieuse petite *Léda* de la collection Beurdeley demeure le chef-d'œuvre de Tassaert, le mieux doué et le plus subtil de ces petits maîtres du métier savant et du clair-obscur, à ne considérer du moins que les meilleurs et les moins ambitieux de ces ouvrages. Couture se rattache, lui aussi, d'instinct, dans cette génération, au même courant que ces techniciens épris de belles pratiques. Ses études, qu'on exhume aujourd'hui, accusent chez le maître de Manet un très beau tempérament de coloriste et de réaliste, que ses prétentions académiques et le succès de ses sujets de genre ont fourvoyé, et qui se révèle tout entier dans de superbes morceaux comme le portrait de *M<sup>gr</sup> Sibour*, en mitre et en chape<sup>4</sup>, et certaines pièces inédites recueillies par M. de Lagotellerie, entre autres une petite nature morte de *Cuisine*, précieuse et substantielle comme un Chardin, et une puissante étude de nu féminin, dont la tonalité

1. Une charmante pièce de la collection Beurdeley, *La Soupe*, s'apparente, par le sentiment, directement à Chardin.

2. Représenté par deux pièces de la plus belle qualité : la *Desserte* et les *Roses* de la collection Beurdeley.

3. La *Nature morte* de la collection Viau, de date ancienne, s'inspire de Chardin. Une petite composition très délicate de la collection Peytel, *La Fenêtre*, date de 1873, une petite *Maternité* (à MM. Chaine et Simonson), de 1874.

4. Collection Beurdeley. C'est une étude pour le *Baptême du Prince impérial*, tableau abandonné par Couture en cours d'exécution.

argentée et bise et la touche frugale et crémeuse rappellent — mais avec un magnifique surplus de vigueur — les Vermeer de grand format. Parmi d'autres œuvres présentées pour la première



PORTRAIT DE MADAME N., PAR RICARD

(Collection de M. Lombard.)

fois au public, il faut encore citer, aux alentours de ce carrefour de 1860, deux rares et admirables portraits de la première manière de Ricard : celui d'un magistrat aux mains élégantes, d'une mansuétude et d'une austérité épiscopales, modulé en tons de poussière et de pourpre éteint avec les raffinements d'une technique spiritualisée

et impondérable ; et son pendant, celui d'une dame âgée, plus riche de coloris, avec son harmonie de prune flétrie, d'ivoire, d'argent et de rose mort, tous deux extraordinaires d'intensité spirituelle et d'immobile réverie, absorbés au dedans dans leur propre mystère, et retirés, avec leur passé, derrière un voile de silence et de clair-obscur gris et mélancolique<sup>1</sup>.

Quelques allusions aux représentants les moins superficiels et les mieux doués de la peinture de genre et d'anecdote proprement dite, de la peinture d'histoire et de l'éclectisme académique, complétaient ce tableau de l'art français au temps de Louis-Philippe et du Second Empire, par des rappels de Meissonier, d'Alfred de Dreux, de Baron, de Faustin Besson, — très heureusement ressuscité avec une grande composition d'un coloris léger et fleuri : *Les Dames sociétaires de la Comédie-Française en 1855*<sup>2</sup>, qui passera de la Centennale de Saint-Pétersbourg au musée de Versailles, — sans oublier la tradition du portrait mondain, Ary Scheffer, Delaroche<sup>3</sup>, Édouard Dubufe, Bouguereau lui-même, réhabilité de façon paradoxale et imprévue par le portrait de *M<sup>lle</sup> Bethmont*<sup>4</sup>, œuvre ancienne (1855), d'une application pénétrante et candide, à la suite d'Ingres, — et en prolongeant le courant jusqu'à Baudry et jusqu'à Bastien-Lepage, dont les petites effigies à la Holbein, minutieuses et irréprochables, résisteront au temps.

C'est aux impressionnistes que la salle principale de la Centennale de Saint-Pétersbourg avait été réservée. Ils y triomphaient. Aucune exposition, croyons-nous, n'aura offert au public un groupe plus brillant et plus soutenu de Manet, de Monet, de Renoir, de Berthe Morisot, de Sisley, de Pissarro, une soixantaine de cadres en tout : pour Manet de grandes toiles déjà classiques comme les *Musiciens ambulants*<sup>5</sup>, le *Bar*, *Nana*<sup>6</sup>, ou des morceaux aussi précieux que le portrait en noir de Berthe Morisot (1872), que le *Lièvre*<sup>7</sup> si l'il s'agit de natures mortes, que la grande vue d'*Argenteuil*<sup>8</sup> et

1. Collection de M. Lombard.

2. Panneau composé pour Arsène Houssaye, alors administrateur de la Comédie. Rachel y figure, debout au centre. Nous l'avons exhumé des réserves de M. Féral, où il sommeillait dans l'oubli depuis de longues années.

3. *Portrait d'enfant*, à MM. Delaroche-Vernet.

4. Collection de M. Pierre Bracquemond.

5. Collection de M. Pearson, à Paris.

6. Collection Th. Behrens, à Hambourg.

7. Collection de M. Jacques Doucet.

8. Collection Th. Behrens, à Hambourg.

que le *Jardin*<sup>1</sup> (de 1882) s'il s'agit de paysages; — pour Monet, dont



LES DAMES SOCIÉTAIRES DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE EN 1855

PAR FAUSTIN BESSON

(Musée national de Versailles.

les étapes n'étaient pas moins clairement marquées, une suite gra-

1. Collection Th. Behrens, à Hambourg. C'est; mais en hauteur, le même motif que celui du *Jardin* de la Galerie Nationale de Berlin.

duée, commençant par les natures mortes, les premières marines, les anciennes vues de Londres, continuant par la période critique de Bougival, se poursuivant par les vues les plus diaprées, les plus lumineuses et les plus tendres d'Étretat et d'Antibes, et achevant cette prodigieuse conquête du royaume de Phœbus et d'Ariel par les divertissements méthodiques et féeriques des séries de Vétheuil et de Giverny; — pour Sisley, les printemps les plus blonds et les hivers les plus délicats de sa première manière; — pour Pissarro, quelques-unes de ses vues les plus aériennes et les plus justes de Rouen et de Paris; — pour Berthe Morisot, une œuvre de début, encore un peu timide et appuyée, mais déjà fraîche comme le jour, le groupe blanc des *Deux Sœurs*, sur un divan de perse claire<sup>1</sup>; et telles fleurs ou tel portrait léger où son coloris de ciel changeant et toujours matinal, sa candeur fuyante et la transfiguration spontanée et adorable de toutes choses sous sa main ailée semblent confondre en elle la mobilité sensitive de l'impressionnisme et la subtile essence du génie féminin; — pour Renoir, enfin, plus de vingt cadres de toutes dates et de toutes sortes, figures, nus, paysages, fleurs, un portrait ancien de *Sisley*, en noir et gris<sup>2</sup>, le paysage de la *Gre-nouillère*<sup>3</sup>, une des plus fortes études de plein-air lumineux de l'impressionnisme, la grande composition des *Amants au bois*<sup>4</sup>, le *Petit Déjeuner*<sup>5</sup>, la *Bonne de chez Duval*<sup>6</sup>, le portrait de *Mme de Pourtalès*<sup>7</sup>, etc., c'est-à-dire, même en l'absence des chefs-d'œuvre des collections Rouart et Durand-Ruel, un répertoire choisi et complet des métamorphoses chatoyantes et déconcertantes de ce Protée merveilleux et innombrable, le magicien le plus hardi et le plus inégal, le plus ingénue et le plus subtil qu'il y ait peut-être jamais eu dans l'histoire de l'art de peindre<sup>8</sup>.

En art, tout développement important et nouveau a pour principe une conquête neuve dans l'ordre des perceptions sensorielles et de la technique. Les découvertes de l'impressionnisme dans le

1. A MM. Durand-Ruel.

2. Collection de M. H. Lapauze.

3. Collection Th. Behrens.

4. A M. Vollard.

5, 6, 7. Collection de M. Barbazanges.

8. On ne saurait oublier de citer, au second plan, en même temps que M. Lebourg dans sa première et meilleure manière, proche de Sisley, Vignon, dont les œuvres, devenues rares, s'apparentent à Pissarro, — il était représenté par le *Chemin de village* de la collection Viau, — et Mme Marie Bracquemond, dont les recherches, trop tôt interrompues, annonçaient une vision très sensible.

domaine de la couleur et de la lumière ne peuvent se comparer, pour l'originalité de l'invention et la rigueur de l'analyse, qu'à celles du *quattrocento* dans l'ordre de la forme, de la perspective linéaire et du dessin. Mais c'est justement en tant que *luminisme*, par la réduction de la palette aux couleurs pures du spectre, par la pratique de la division des tons et de la touche, que l'impressionnisme apparaît dès maintenant comme la révolution la plus remarquable accomplie dans la peinture européenne depuis Giorgione et ses contemporains, et comme l'aboutissement logique et ultime de tout le



LES DEUX SŒURS, PAR BERTHE MORISOT

(Collection de MM. Durand-Ruel.)

développement de l'art de peindre depuis la Renaissance. — En ce sens, M. Degas, toujours préoccupé avant tout par des recherches de caractère, de composition et de dessin, demeure à part, et, du côté du paysage, Eugène Boudin doit être classé aussi hors cadre, — à la condition, du reste, de reconnaître dans des morceaux tels que la *Sortie du port du Havre*, ou le *Retour des barques*<sup>4</sup> le plus solide et le plus savant, peut-être, des peintres de l'atmosphère marine depuis Jacob Ruisdael.

4. Des études tardives de Diaz (*Lavandières à Étretat*, collection de M. Ernest May), de Daubigny (*La Tamise à Londres*, collection Beurdeley), toutes proches de Boudin et de Jongkind, et une curieuse marine de Monet directement inspirée de Courbet : *Barque par un gros temps* (collection Durand-Ruel).

Une autre question à préciser dans l'histoire de l'art contemporain est celle des origines immédiates de l'impressionnisme. La filiation qui le relie à Courbet et aux paysagistes romantiques est évidente : rien de plus aisément que de la mettre en relief, dans une Exposition centennale, par quelques repères frappants et inédits<sup>1</sup>.

Mais, en ce qui concerne Manet, la nature et la portée de son influence aux débuts de l'impressionnisme, entre 1865 et 1875 environ, il reste un point critique à élucider. Sa personnalité, par rapport à celles de Monet et de Renoir, ne fut pas aussi dominante qu'on a coutume de répéter. A considérer non pas l'action de Manet sur ses contemporains en général, mais la place qu'il a tenue dans le développement de l'impressionnisme proprement dit et la part qui lui revient dans la création d'une technique neuve et d'une nouvelle peinture de plein air, on peut dire qu'en réalité lui, Monet et Renoir ont suivi tous trois un même courant — et la confrontation de deux œuvres contemporaines et capitales, qui font date dans l'histoire du paysage impressionniste : l'admirable et célèbre vue d'*Argenteuil* de Manet, et son pendant, la grande étude la *Grenouillère* de Renoir<sup>2</sup>, — pour Monet la démonstration serait superflue — les montre, au terme de recherches parallèles, parvenus au même moment à la conquête de la lumière.

Le pointillisme, dont, après Seurat, Cros et M. Signac ont tiré tout le parti que comportait une exagération spécieuse, faussement logique, des principes du *luminisme*, a déjà vécu, mais il gardera, à titre épisodique et, en appendice, sa place dans l'histoire technique de l'impressionnisme. Cézanne et Gauguin — copieusement représentés à la Centennale de Saint-Pétersbourg — sont déjà entrés, aussi, dans le domaine de la critique rétrospective. C'est à leurs débuts seulement, dans leur première manière, qu'ils se rattachent — Gauguin surtout — à l'impressionnisme, aux procédés de la peinture lumineuse et à son esprit de subtile analyse. Tout le reste de leur œuvre, au contraire, marque, après l'hyperesthésie fugace et exquise, après la technique multiple et instantanée d'un Monet, d'un Renoir, d'un Sisley, un choc en retour et une forte réaction de la vision et du métier vers la simplicité synthétique.

L'œuvre de Gauguin est plus qu'une simple curiosité exotique dans l'histoire de l'art contemporain. Personne, aujourd'hui, ne peut se refuser à admirer dans ses natures mortes les plus brillantes et

1. Collection Durand-Ruel.

2. Collection Th. Behrens.

les plus soutenues et, dans quelques-unes de ses figures de Canaques, un superbe tempérament de coloriste et un dessinateur puissant qui, dans son retour paradoxal à la vie sauvage, a reconquis une fermeté et parfois une grandeur primitive de construction et de style où il s'apparente à Millet et — le rapprochement n'étonnera qu'en apparence — aux Lorenzetti ou aux premiers Quattrocentistes.

Inférieur, comme don, à l'inquiet aventurier des Mers du Sud, le modeste et placide bourgeois d'Aix-en-Provence continue de souffrir, dans l'estime du grand public, du fanatisme indiscret et souvent affecté qui veut imposer en bloc et sans discernement tout son œuvre, même les essais les plus impuissants ou les rogatons les plus manqués. En achevant, par la force des choses, un triage déjà commencé, l'avenir manifestera avec une évidence irréfutable la tranchante et rude originalité de coloriste et la primitive fraîcheur d'instinct qui expliquent l'action de Cézanne sur la génération contemporaine, action, du reste, d'un effet si inégal et si ambigu. Cette naïveté toute pure, toute de source, aboutissant, du côté du coloris à une force et à une simplicité saisissante et vivace, du côté du caractère à une sorte de déformation élémentaire qui même ne craint pas, d'aventure, un retour à la barbarie spontanée et à la maladresse balbutiante et incohérente de l'enfance, devait apparaître comme une révélation attendue et comme un port de salut à une génération hésitante, en mal de renouveau, également lasse d'un éclectisme académique sans suc et sans vigueur, désormais totalement caduc et stérilisé, et des analyses déliées et hypersensibles que les impressionnistes avaient comme épuisées par la logique, l'ardeur, l'intensité et le succès merveilleux de leur effort.

En marge de la grande voie ensoleillée de l'impressionnisme, illuminant alentour tout l'art français et européen, depuis trente ou quarante ans, d'un faisceau de clartés diaprées et éblouissantes, un courant de clair-obscur, le même qui a pris chez Prud'hon sa source, prolonge en sourdine à travers le siècle ses ombres intermittentes et mélancoliques : mêlé, vers 1860, aux pratiques du réalisme chez Ribot, Bonvin, Fantin-Latour, retrouvant avec Henner sa signification poétique, avec Ricard surtout son mystère spirituel, c'est dans l'œuvre austère, tendre et profondément humaine d'Eugène Carrière qu'il s'est enfin élargi et épanoui, avec une ampleur et une résonance inattendues. Du côté du paysage, par un contraste du même genre, à l'art purement objectif de l'impressionnisme qui dissout la contemplation dans la virtuosité de ses exercices chromatiques et

dans les prestiges fuyants de l'atmosphère, s'oppose le recueillement intime d'un Cazin qui, dans ses modulations sur le jour atténué et sur les crépuscules cendrés du Nord, reprend la vision de la nature par le dedans et par la méditation sereine de l'esprit.

La figure qui domine avec majesté la fin du siècle, celle de Puvis, est si haute, si incommensurable à tout le reste de l'art de notre temps, qu'il faut encore aujourd'hui, quelques années à peine écoulées depuis sa mort, un effort pour en mesurer la grandeur. D'une portée qui dépasse, à tout prendre, de loin, les maîtres à qui elle tient par une affinité d'origine, Ingres, Corot, Chassériau, le caractère unique d'harmonie, d'ordre serein, de beauté salutaire et supérieure et d'éternité dont elle est marquée, ne l'élève pas seulement à part et au-dessus du siècle tout entier : rien dans le passé de l'art européen ne peut lui être comparé, à moins de remonter jusqu'aux chefs-d'œuvre de l'art chrétien du Moyen âge, jusqu'à Giotto et aux imagiers du XIII<sup>e</sup> siècle français, et jusqu'aux sources pures et immuables de la sculpture grecque du V<sup>e</sup> siècle. — Au milieu de notre âge de réalisme, d'analyse insatiable, d'appétit superficiel et inquiet pour le caractère individuel et la mobile nouveauté, et dans la même génération que l'impressionnisme, — la venue d'un Poussin, libéré et grandi, — l'apparition simultanée d'un Puvis de Chavannes et d'un Monet, — d'une part un exemple transcendant de pure perception visuelle, un merveilleux instrument enregistreur des plus subtiles et des plus éphémères vibrations de la nature visible, appliquant du côté de la pure sensation la pointe la plus aiguë de l'énergie mentale, portant jusqu'au suprême, jusqu'à un degré auparavant inconnu de sensibilité et de délicatesse, la vision de la couleur et de la lumière, — au même moment, à l'autre pôle de l'esprit français, la renaissance et l'épanouissement du plus pur génie classique chez un des plus puissants créateurs de figures et de compositions idéales qu'ait connus l'humanité, et la production d'un nouveau monde de beauté des formes et de grandes constructions intellectuelles et plastiques, — quel fait plus inouï dans l'histoire des arts, et quel signe plus éclatant de la prodigieuse vertu créatrice de l'art français dans le siècle disparu ! — L'esprit libre d'archéologie scolaire, affranchi de toute réminiscence immédiate des spectres adorables et invincibles de la Grèce, à propos de l'humanité de notre temps, d'idées, de sentiments, de sujets tout modernes et tout nationaux, retrouver l'antique éternel, la divine architecture des corps, l'harmonie plastique et morale dans l'homme et dans la nature ; le

réconcilier et le fondre avec notre climat et notre paysage, y faire participer notre terre et notre ciel, créer un monde de compositions poétiques et de figures idéales du même ordre que l'art grec et, avec cela, tout neuf et tout français, tout pénétré de l'essence durable et supérieure de notre génie, et de ses plus fines et nobles nuances, — l'œuvre de Puvis de Chavannes a été, en vérité, le miracle de notre art moderne. Les deux grandes esquisses peintes des *Pêcheurs*, et de l'*Automne* pour l'*« Ave Picardia »*<sup>1</sup>, avec leur tonalité plus montée que dans l'exécution définitive, et leur cadre de nature pris avec insistance comme point de départ, manifestaient le principe même de la composition pittoresque et de l'inspiration poétique chez Puvis, en montrant comment, dans ses œuvres décoratives, le paysage est à la clé, et reste la source secrète non seulement de l'harmonie colorée, mais de l'unité spirituelle.

En bornant ici la frontière mobile du passé et des coups d'œil rétrospectifs, on s'arrêtait au seuil de la confusion bigarrée de la peinture immédiatement contemporaine, où ce qui ressort le plus clairement c'est l'absence d'un idéal déterminé, l'incertitude des traditions techniques, le défaut de personnalité dominante. Dans le domaine des vivants, en laissant à part et hors pair les grands créateurs de l'impressionnisme, un Monet, un Renoir, dont l'œuvre, historiquement, est accomplie, il reste toutefois un nom qui, en même temps que celui d'Eugène Carrière, se détache sur toute la dernière génération, dans l'espace d'un quart de siècle, avec une ampleur, une originalité et une autorité supérieures. Conservant, à ses origines, le bénéfice de l'éducation de l'École et de ce que la culture académique avait de plus solide, rattaché d'instinct et d'ambition à la lignée des grands coloristes décorateurs du passé, réconciliant en lui la vision et le métier vibrant et lumineux de l'impressionnisme avec la tradition technique universelle de l'art de peindre, manifestant, dans son œuvre abondant et magnifique tout ensemble, la souplesse nerveuse, la changeante curiosité de la sensibilité contemporaine, et l'ampleur poétique et intellectuelle d'une imagination constructive capable de vastes compositions et de grandes créations symboliques, avec une compréhension pénétrante des idées générales par lesquelles les sciences de la nature ont profondément transformé notre constitution mentale et spirituelle,

1. A M. Barbazanges. A noter encore, avec une des répliques de la *Vigilance* (collection Peytel), un curieux portrait de femme (vers 1860), aigu et délicat comme un Ricard, appartenant à M. Pierre Bracquemond.

M. Albert Besnard apparaît aujourd'hui, au terme d'une nouvelle Centennale, comme la personnalité la plus complètement représentative de notre temps dans le domaine de la peinture<sup>1</sup>.

\* \* \*

L'Exposition de Saint-Pétersbourg se complétait par un choix d'estampes des principaux maîtres de la gravure et de la lithographie originale, et par une ample collection de dessins, tirés en majeure partie de la galerie Beurdeley, et où, sans compter les noms déjà cités de David, de Prud'hon, d'Ingres, de Millet, de Corot, de Rousseau, etc., tous les grands et les petits maîtres se trouvaient excellemment représentés, depuis les *minores* de l'Empire, Taunay, Aubry, Boilly, Jean-Baptiste Isabey, jusqu'à M. Forain, en passant par Gros, Géricault, Delacroix, Dupré, Troyon, Barye, Raffet, Decamps, Lami, Gavarni, Bonvin, Manet, d'autres encore, — collection hors pair, si riche et de si belle qualité, qu'elle constituait un véritable musée des dessins français au xix<sup>e</sup> siècle, et qu'elle eût mérité un catalogue et une étude spéciale. Quelques moulages et quelques bronzes, enfin, offraient un aperçu sur l'essentiel de la sculpture française contemporaine, sur les créateurs indépendants et incomparables qui ont su, de nos jours, communiquer au bronze et au marbre le mouvement, la vie et la passion, et qui dominent souverainement, d'un bout à l'autre du siècle, la foule sage et habile des maîtres de la tradition académique, sur les modeleurs les plus énergiques et les inventeurs les plus originaux et les plus puissants de la plastique moderne depuis Donatello et Michel-Ange : Rude, Barye, Carpeaux, et le plus grand de tous, M. Rodin.

Une section hors cadre avait été réservée aux peintres français qui ont travaillé en Russie au xix<sup>e</sup> siècle. C'est un chapitre moins brillant, moins connu aussi, que la célèbre chronique des relations artistiques de la France et de la Russie au xviii<sup>e</sup> siècle, commencée aussitôt après la visite de Pierre le Grand à Paris, par Le Blond, l'architecte de Peterhof, continuée par Louis-Jean-François Lagrenée, le premier directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, par Vallin de La Mothe, l'auteur du palais de la même Académie, par Tocqué, par J.-B. Leprince, par Falconet et Marie Collot, par Doyen et Monnier, et achevée par M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun, qui

1. De Moscou, et de la collection Morosof, la *Féerie intime* est revenue à Paris, aux mains de M. Joseph Reinach.

séjourna en Russie de 1793 à 1804 et dont les grandes maisons de l'aristocratie russe conservent tant de portraits.

Au temps de l'Empire et de la Restauration, — Boieldieu était alors maître de chapelle de l'empereur Alexandre, — Henri-François Riesener, Swebach, dont on a déjà rappelé le séjour en Russie comme directeur de la Manufacture impériale de porcelaine, — Thomas de Thomon (1754-1813), de Nancy, architecte de talent et l'auteur de la Bourse de Saint-Pétersbourg, se rattachent à cette tradition. Au



LA RELÈVE DES SENTINELLES AU PALAIS D'HIVER (1837)

PAR LADURNER (+ 1855)

(Appartient au Régiment Sémenovski.)

même moment, et jusque vers le milieu du siècle, elle a trouvé encore de tardifs héritiers chez quelques artistes modestes et plus obscurs, établis à demeure en Russie où ils se sont fait une réputation locale sous le règne d'Alexandre et de Nicolas I<sup>e</sup>. Deux de ces noms, en particulier, méritent d'être recueillis par l'historiographie de l'art français. Un contemporain du baron Lejeune, Auguste Desarnod, fait prisonnier en 1812, et transformé, dit-on, de tambour-major en maître de dessin, a laissé une *Bataille de Borodino*, conservée au Palais d'Hiver. — Adolphe Ladurner<sup>1</sup>, surtout, peintre

1. Établi en Russie en 1829, mort en 1856. — Sur les artistes français en Russie, cf. Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, 3<sup>e</sup> édition, p. 567.

militaire très goûté du tsar Nicolas pour ses qualités de naturel et de précision, se recommande encore aujourd'hui de deux de ses meilleures compositions : un groupe d'*Officiers à Strelna*<sup>1</sup>, et la *Relève des sentinelles au Palais d'Hiver*<sup>2</sup>.

Ce rappel historique était la conclusion naturelle d'une Centennale française transportée dans la capitale de Pierre le Grand et de Catherine II au moment où la Russie se prépare à célébrer le centenaire de 1812. Dans les relations artistiques de la France et de la Russie, aujourd'hui presque deux fois séculaires, l'Exposition de Saint-Pétersbourg aura marqué une nouvelle étape. Très fréquentée, au delà du cercle limité, tout fait et tout préparé, de l'aristocratie et des amateurs cosmopolites, elle a touché un large public neuf et très attentif, ce public croissant de fonctionnaires, d'étudiants, d'artistes, de solide bourgeoisie, que la grande et grandissante Russie tient en réserve et qui porte en lui, avec les dons d'un esprit très ouvert et très sensible, le meilleur du génie passé et à venir d'une race artiste jusque dans les profondeurs de ses immenses masses populaires et paysannes. Il est permis d'espérer ainsi qu'elle laissera quelque trace durable, et que, dans le domaine pacifique des choses de l'art et de l'esprit, elle aura créé un lien de plus entre deux pays déjà unis par tant d'intérêts et de souvenirs, et qui ont le devoir de se mieux connaître<sup>3</sup>.

FRANÇOIS MONOD

1. Au régiment de la Garde à cheval.

2. Au régiment Séménovski, de la Garde impériale.

3. ERRATUM ET ADDENDUM AU PREMIER ARTICLE. — P. 193, note : au lieu de « Lagstellie », lire *Lagotellerie*; — p. 194, note, et p. 198 : au lieu de « Yakoustchikof », lire *Yakountchikof*; — p. 198 : « qui servaient à la décoration », ajouter : *de l'Exposition*.

Avec les noms des collectionneurs russes, il faut citer à part ceux des représentants du comité russe et des organisateurs de l'Exposition à Saint-Pétersbourg : le baron N. Wrangell, attaché au Musée de l'Ermitage et M. Serge Makovsky, rédacteur en chef de la revue *Apollo*, secondés par M. Valerian de Tchendowsky, et par M. Loukhemsky, l'habile architecte de l'Exposition. — L'Exposition Centennale de Saint-Pétersbourg doit enfin un hommage particulier de gratitude, on le sait, au Directeur de l'Institut français de Saint-Pétersbourg, M. Louis Réau : l'Exposition lui est pour une grande part redevable de l'initiative et du succès de l'entreprise.

L'Exposition de Saint-Pétersbourg comportait, en appendice, non point une Décennale, mais un petit groupe d'œuvres d'artistes vivants, tout à fait épisodique et limité, et formé séparément, hors d'œuvre, par les soins du Comité russe.



L'ARRIVÉE AU CHATEAU, AQUARELLE PAR EUGÈNE LAMI  
(Collection de M. le baron Creuzé de Lesser.)

## EUGÈNE LAMI

---

**P**ARMI les petits maîtres que l'on consulte le plus volontiers parce qu'ils furent le reflet fidèle de leur temps, Lami s'est acquis une place privilégiée. Ce n'est pas qu'il soit facile de le classer dans l'un des partis esthétiques qui se sont disputé le siècle dernier, ce siècle que sa vie laborieuse a rempli presque en entier. Il ne s'est jamais enfermé, bien au contraire, dans un isolement orgueilleux, mais il a traversé les révolutions politiques comme les révolutions du goût, assisté, le carnet de croquis à la main, aux soulèvements populaires comme aux galas des rois et des empereurs, côtoyé la bataille romantique, la bataille réaliste, la bataille impressionniste, sans se laisser gagner par la fièvre de ses voisins, novateurs agressifs ou conservateurs aigris. Il a ignoré les tourments de ceux qui ont dû imposer de vive force à un public surpris leur esthétique et leur technique, car il a eu la chance de rencontrer dès ses débuts sa formule et sa voie et de créer sans relâche des œuvres qui furent pour ses contemporains comme pour lui-même un perpétuel amusement. Aussi aimable et équilibré d'ailleurs dans sa vie que dans son art, homme charmant, ami fidèle, camarade sûr, reconnaissant envers ses maîtres, bienveillant pour

les jeunes artistes, aussi modeste que distingué, ayant la pudeur de la réclame et l'horreur des critiques d'art.

La mort n'a pas interrompu le pacte que Lami avait fait avec la bonne chance, puisque ce maître, parfait en son genre, vient d'avoir, grâce à notre collaborateur M. Paul-André Lemoisne, bibliothécaire au Cabinet des estampes, un livre comme peu d'artistes en ont mérité<sup>1</sup>. Les nécessités de l'édition font naître tant de monographies provisoires qu'une étude définitive, comme est celle-ci, doit être signalée avec reconnaissance. Le sujet était neuf et les matériaux ne sont pas de ceux que l'on peut rassembler sans quitter son fauteuil. Avec une science d'autant plus agréable qu'elle ne s'étale nulle part, l'auteur s'est joué des innombrables difficultés qui s'attachaient à son travail. A l'aide de documents souvent inédits, il a tracé un portrait fidèle de l'homme et de son temps et nous a fait traverser le siècle, en compagnie de son peintre, avec la simplicité, la bonne grâce, la bienveillance du peintre lui-même. Dans les musées les moins visités, dans les collections les plus jalousement fermées, il a découvert et consulté des centaines d'œuvres dont il a patiemment et sûrement reconstitué l'histoire. La conscience et la sûreté de ce travail se feront mieux sentir encore quand nous aurons entre les mains le catalogue, comprenant environ deux mille numéros, que M. Lemoisne va faire paraître incessamment dans les *Archives de l'Art français*. Ajoutons que l'éditeur a fait de ce volume, suivant son habitude, un monument des plus somptueux. Lami était illustrateur né et ses œuvres entrent dans un livre comme chez elles. A plus forte raison lorsqu'on a prodigué, comme dans ce bel ouvrage, les plus riches ressources de l'impression moderne.

\* \* \*

A travers dix changements de régime politique, ce que Lami ne s'est pas lassé d'exprimer, c'est la joie de ses yeux devant les cor-

1. Paul-André Lemoisne, *Eugène Lami* (1800-1890). — Paris, Manzi, Joyant et Cie, 1912; un vol. gr. in-8 de 206 p., avec 60 planches sur chine, en héliogravure, dont 5 en couleurs.

Avec le plaisir de signaler cet excellent travail, le présent article n'a d'autre raison que le désir de mettre sous les yeux des lecteurs de cette revue quelques œuvres, pour la plupart inédites, d'Eugène Lami. Si nous avons choisi de préférence parmi celles qui n'ont pu trouver place dans le livre de M. Lemoisne, ce n'est pas cependant avec l'espoir de révéler un aspect nouveau de l'artiste : il n'y a pas d'œuvre plus uni que le sien, de mieux marqué par la persistance de certaines façons de sentir et de rendre les choses.

tèges, les parades, la vie de château, les sports élégants, les soirées de gala, les lustres, les colonnades, les belles épaules nues, les fracas irréprochables, les brillants uniformes surtout. Peut-être a-t-il été parmi les meilleurs peintres militaires de son temps; à coup sur, il a été par excellence le peintre des militaires en même temps que le peintre de la Cour.

Tout enfant, il a admiré l'Empereur au milieu de ses chevaliers polonais, « bleu, cramoisi et or ». Sous la Restauration, à l'occasion du fameux quadrille de Marie Stuart, dont il fut l'historiographe, il s'est employé des premiers à répandre le goût du costume historique, engouement qui devait avoir pour notre romantisme et notre peinture nationale les conséquences que l'on sait. L'année suivante, il se trouve juste à point devant les barricades de Juillet pour croquer d'après nature les petits polytechniciens, le bicorné crânement planté sur la tête, coquettement sanglés dans l'habit à longues basques, conduisant les insurgés à l'assaut des patrouilles suisses. Il a assisté en témoin attentif et charmé à toutes les fêtes de la cour de Louis-Philippe, aux réceptions de la reine Victoria. On le retrouve à son poste sous le Second Empire, à Compiègne, à l'Opéra ou à Versailles. Puis, dès qu'il n'y a plus en France de souverains couronnés, il devient comme le surintendant des beaux-arts de la famille de Rothschild. Quand enfin les mœurs égalitaires semblent lui enlever au déclin de sa vie les meilleures raisons de peindre, il demande à la reconstitution historique la résurrection de ce faste et de cette atmosphère élégante dont il ne saurait se passer, et meurt à quatre-vingt-dix ans peintre de la cour d'Henri II, de Louis XIV et du Régent.

\* \* \*

Nous avons à Versailles plus de toiles qu'il n'en faut pour étudier Lami comme peintre de batailles. C'est là qu'on peut voir déjà ce *Combat de Puerto de Miravete*, très inspiré encore d'Horace Vernet, qui fut en 1824 le très honorable début de l'artiste dans les Salons. Lorsque Louis-Philippe décida, quelques années plus tard, la création du musée historique, Lami était tout désigné pour collaborer à cette œuvre, et il fut, en effet, l'un des artistes à qui allèrent les commandes les plus nombreuses.

La *Prise de Maestricht*, reproduite ici, date de cette année 1837 qui marque, ainsi que l'a noté M. Lemoisne, l'apogée du talent de

Lami comme peintre militaire. Il avait précédemment donné au Salon de 1831 *l'Affaire de Claye*; au Salon de 1833, *l'Armement de la batterie de brèche*; il terminait son deuxième tableau de la *Bataille d'Hondschoote* (on sait que le premier, aujourd'hui au musée de Lille, avait été fait avec la collaboration de Jules Dupré); il avait

entrepris déjà sa *Capitulation d'Anvers*, qui termine la série de ses grandes toiles militaires; il exposait enfin, en même temps que notre toile, sa célèbre *Bataille de Wattignies*, que l'on considère comme son chef-d'œuvre en ce genre.

La *Prise de Maestricht* est mieux qu'un document. De l'annaliste relèvent les premiers plans un peu épisodiques, à la mode du temps; mais la part du peintre reste assez belle. Un grand ciel orageux occupe les trois quarts de la toile. Au milieu des terrains sombres éclate le blanc des fumées qui s'enflent dans de brusques explosions ou traînent longuement au ras du sol. Quelques rayons de soleil percent les nuages pour faire surgir de l'ombre les tentes pittoresques d'un camp ou le petit groupe chamarré de l'état-major et de l'escorte.



LA PRISE DE MAESTRICH, PAR EUGÈNE LAMI  
(Musée de Versailles.)

toresques d'un camp ou le petit groupe chamarré de l'état-major et de l'escorte.

A partir de 1838, Lami renonce à ces grandes compositions pour se consacrer à des œuvres où il est manifestement plus à son aise, et quand les soldats reparaissent, de loin en loin, dans son œuvre, c'est sous forme delestes croquis, de pochades vivement

enlevées. Vers 1852, par exemple, lors d'un des derniers voyages de Lami en Angleterre, il exécuta au camp de Chobham toute une série d'aquarelles qui, de la collection du prince Demidoff, passèrent dans celle de F.-R. Bryan, autre admirateur de l'artiste, et de là au Victoria and Albert Museum. Life Guards, Foot Guards, Grenadier Guards, Scotch Fusiliers, revivent là dans leurs pittoresques uniformes. Voici, devant la tente, le *Bag Piper*, en costume national,



LE « BAG-PIPER », AQUARELLE PAR EUGÈNE LAMI

(Victoria and Albert Museum, Londres.)

qui détaille les vieux airs d'Écosse à deux officiers du 79<sup>e</sup> Highlanders, râblés et solennels, tête empanachée et mollets nus.

\* \* \*

Lorsque, au Salon de 1834, en même temps qu'une bataille, Lami avait exposé la *Course au clocher*, la critique avait été unanime à trouver que l'artiste était bien mieux inspiré par les sujets fashionables que par l'histoire militaire.

Lami devait bientôt donner raison à la critique en se consacrant presque exclusivement, dès l'année 1838, à un genre qui lui réussissait si bien. C'est à lui qu'il faut s'adresser pour connaître les mœurs du temps de Louis-Philippe, entendons les mœurs élégantes, car, ainsi que l'a rappelé judicieusement M. Lemoisne, la tradition a fort injustement résumé dans le parapluie de M. Prudhomme la

monarchie de Juillet. Les bourgeois de Daumier ont comme contre-partie nécessaire les dandys de Lami. L'artiste était bien placé pour nous faire connaître ces rois de la mode, ayant ses entrées à la Cour comme au faubourg Saint-Germain, ami des peintres et des écrivains en vue, bien accueilli dans les coulisses des théâtres comme dans le monde des sports.

Avec lui nous suivons les premiers efforts du Jockey-Club pour acclimater en France les courses de chevaux; nous assistons aux premières réunions de Chantilly et de Maisons-Laffitte et nous



LA COURSE AU CLOCHER, PAR RUGÈNE LAMI  
D'APRÈS LA GRAVURE DE J.-B. ALLEN DANS « L'ÉTÉ À PARIS »

passons la Manche pour accomplir les pèlerinages de rigueur sur les champs de courses d'Epsom et de Hampton.

La *Course au clocher* de 1834 est le souvenir des premiers *steeple-chase* courus entre amateurs à la Croix-de-Berny. Habile metteur en scène autant qu'habile metteur en pages, Lami a agencé ses groupes avec bonheur, donné à chaque personnage l'attitude qui « fait bien » et qui dit ce qu'elle doit dire, sans que l'ensemble cesse d'être plein de vie et de mouvement. Ce n'est point par hasard que Lami est devenu le maître et le prototype de cent de nos illustrateurs. La plupart de ses œuvres sont conçues autant comme des estampes que comme des tableaux. La *Course au clocher* put ainsi être reproduite, sans changements notables, en 1843, dans une des gravures sur acier qui illustrent le texte de Jules Janin dans *L'Été à Paris*.

C'est encore pour cet ouvrage, un des plus parfaits parmi les livres illustrés du xixe siècle, qu'avait été exécutée l'aquarelle *La Loge aux Italiens*. La manière de Lami n'a rien de cette désinvolture un peu affectée que dépense gauchement Balzac dans ses peintures du « grand monde ». Elle est plus simple et plus légère, et rappelle davantage celle de son ami Musset ; c'est le style d'un homme qui a pris lui-même sans effort le ton de ses modèles.

Parce qu'il était familiarisé avec les élégances de son temps, Lami sut mieux que tout autre éviter à ses personnages, dans ses



LA LOGE AUX ITALIENS, AQUARELLE PAR EUGÈNE LAMI

(Ancienne collection A. Rouart.)

reconstitutions historiques, ces airs de figurants mal déguisés qui sont l'écueil du genre. Les vingt dernières années de la vie de l'artiste sont remplies par des œuvres rétrospectives, mais on peut en citer qui datent de sa meilleure époque. Telles sont les deux gracieuses aquarelles du baron Creuzé de Lesser, représentant *L'Arrivée au château* (1841), dont il n'est pas nécessaire de commenter l'ingénieux arrangement et la fine élégance.

Le meilleur de l'œuvre de Lami est sans doute dans ces petites scènes à trois ou quatre personnages où rien ne trahit l'application. Ses grands morceaux, exécutés à l'occasion des fêtes de la Cour, font cependant honneur aux quelques musées et aux quelques collections principales qui ont la chance de les posséder.

Un des derniers en date est cette étonnante aquarelle qui représente la fête donnée par Napoléon III à la reine Victoria dans la salle de spectacle de Versailles, le 25 août 1855. Elle parut au Salon de 1857; un exemplaire, bien connu, est passé récemment du Luxembourg au musée du Louvre; un double est à Windsor.

La reine écrivait elle-même, à propos de cette cérémonie : « Je ne pourrais réellement vous donner qu'une faible idée des splendeurs de la fête de Versailles, cela dépasse tout ce que l'on peut imaginer !... Le spectacle était éblouissant. Toute la scène était fermée, et quatre cents personnes étaient assises pour souper à quarante tables, chaque table présidée par une dame choisie avec discernement d'après le goût et le choix de l'Impératrice... Nous nous sommes assis à une petite table dans la loge du centre avec l'Empereur et l'Impératrice, les deux enfants, le prince Napoléon et la princesse Mathilde. C'est un des plus beaux spectacles que nous ayons vus; il n'y avait pas eu de bal à Versailles depuis le temps de Louis XVI et celui-ci a été organisé d'après la gravure d'une fête donnée par Louis XV. »

Si nous avons emprunté à M. Lemoisne cette citation, c'est pour montrer que Lami a bien trouvé la langue qui pouvait être comprise de gens plus intéressés par le détail mondain du spectacle que par le coup d'œil purement pittoresque. Malgré son allure en apparence insouciante et capricieuse, le pinceau de Lami sait commenter consciencieusement ce détail. Un Constantin Guys ou un Carpeaux nous ont laissé des notes qui satisfont davantage le goût actuel pour l'inachevé; quelques années plus tard un Manet imposera une vision plus artiste encore des foules, qu'il résumera en larges taches mouvantes et confuses; mais, pour représenter au gré des acteurs eux-mêmes le spectacle inspiré par les fameuses gravures de Cochin, il fallait l'héritier de ces petits maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, si habiles à doser dans un sage mélange l'observation spirituelle et l'arrangement décoratif.

\* \*

Est-il besoin de dire que cet héritier intellectuel des Cochin, des Moreau le jeune et des Saint-Aubin était cependant un peintre et un des bons peintres de son temps?

Encore adolescent, il était entré en 1815 dans l'atelier d'Horace Vernet. Mais, quoiqu'il eût gardé un souvenir reconnaissant des

SOUPIR OFFERT PAR NAPOLÉON III À LA REINE VICTORIA AU CHÂTEAU DE VERSAILLES (AOÛT 1857). AGUARDE PAR ÉUGÈNE LAMI  
Musée du Louvre).



leçons de son premier maître, il allait bientôt rencontrer des artistes capables de prendre sur lui une influence plus profonde. Par Vernet lui-même il fut introduit en 1817 dans l'atelier de Gros. Malgré les repentirs de ce dernier et son inutile effort pour restaurer la doctrine académique qu'il avait lui-même sapée, les œuvres du maître coloriste parlaient plus haut que ses doctrines, et autour de lui s'étaient groupés ceux qui furent les principaux initiateurs de la peinture moderne. Deux noms surtout doivent être retenus, sans lesquels le talent de Lami est inintelligible : Géricault et Bonington.

C'est plus que de la sympathie, c'est la plus affectueuse admiration que Lami éprouva pour ces deux grands artistes, et qu'il ne cessa de témoigner par ses propos comme par ses œuvres. Bonington, surtout, restera toujours son véritable guide ; et telle est l'affinité entre les deux peintres, que certaines toiles, certaines aquarelles pourraient être indifféremment signées de l'un ou de l'autre artiste.

Il faut ajouter quelques noms encore, pour compléter la famille intellectuelle de Lami, et c'est par l'intermédiaire de Bonington que s'établit cette filiation. Les conseils de ce dernier décidèrent, en effet, le premier voyage de l'artiste en Angleterre, et il repassa ensuite bien souvent le détroit pour son plus grand profit. De ses nombreux séjours en Grande-Bretagne, il n'a pas rapporté seulement cette pointe d'accent qui en fait le parfait peintre fashionable et le parfait peintre de sports. Ses longues stations devant les van Dyck et aussi devant les Reynolds, les Lawrence et les Constable ont achevé d'éveiller le rare coloriste qui était en lui. N'eût-il pas d'autres mérites qu'il retiendrait notre sympathie par ses gris argentés, ses blonds dorés, au milieu desquels éclatent de vifs accents de bleu ou de rouge, — de ce rouge fin et chaud qui lui est particulier, — par son dessin vif et distingué, par sa touche brillante et légère, par son incomparable métier d'aquarelliste habile à promener sans effort sur la feuille humide le pinceau chargé de couleur.

Il n'a certes pas méprisé le détail, et il aime l'anecdote, mais racontée avec entrain, sans inutiles longueurs, sans ennuyeuse minutie. L'œuvre est enlevée avec brio, mais sans fièvre, de façon à la fois leste et sage. Il a des chances de durer, puisqu'il a su faire une part équitable au sujet et au métier. Ainsi peut-on s'expliquer qu'il ait eu cette fortune, si rare au siècle dernier, d'être à la fois goûté des gens du monde et approuvé des artistes.



COURSE DE CHARS (FRAGMENT), PEINTRE SUR UN SARCOPHAGE DE CLAZOMÈNES  
(Musée Britannique, Londres.)

## LES ARTS MINEURS DANS LA GRÈCE ARCHAÏQUE

D'APRÈS M. GEORGES PERROT<sup>1</sup>



DÉCADRACHME DE SYRACUSE  
(DROIT)

Le neuvième volume de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* est consacré aux « arts mineurs » de la Grèce archaïque. On ne peut l'ouvrir sans jeter un regard de respect sur l'ensemble monumental où il prend place. Ceux pour qui M. Georges Perrot fut et demeure un maître aimé ne doutaient pas qu'il n'eût mesuré exactement ses forces en se proposant un programme de travail que nul autre savant, en France ni à l'étranger, n'eût jugé réalisable sans l'assistance de collaborateurs multiples et qualifiés. Depuis la mort de l'architecte Charles Chipiez, survenue en 1901, l'éminent archéologue poursuit seul,

sans fatigue, avec une ardeur réglée que l'âge ne ralentira pas, l'entreprise commencée il y a trente ans. Même si l'*Histoire de l'art* était une œuvre collective, elle suffirait à la gloire de celui qui en aurait conçu le plan et dirigé l'exécution. Puisqu'elle a été menée à bien par un seul homme, ce qu'elle y gagne de vie et d'unité accroît d'autant nos devoirs de reconnaissance et d'admiration.

Pour expliquer le résultat obtenu, il faut plus que la sûreté de la méthode, la régularité du labeur, l'étendue d'une information aussi familière avec la littérature des Anciens qu'avec les monuments de leur plastique. Ce qui donne à l'auteur sa physionomie originale, ce qui distingue l'œuvre de tant de manuels, utiles sans doute, mais que l'on n'ouvre que pour y chercher un renseignement,

1. *Histoire de l'art dans l'antiquité*, par Georges Perrot et Charles Chipiez. Tome IX : *La Grèce archaïque : la glyptique, la numismatique, la peinture, la céramique*, par Georges Perrot. — Paris, Hachette, 1911. Un vol. petit in-4, 703 pages, av. 22 planches hors texte dont 10 en couleurs, et 367 figures.

c'est la clarté de l'intelligence, qui a pour effet la justesse du langage, et cette inlassable curiosité qui garde à l'esprit une éternelle jeunesse : voilà deux qualités que les Grecs auraient aimées dans leur historien.

M. Perrot nous instruit, parce qu'il veut s'instruire. Comme les interlocuteurs des *Dialogues* de Platon, il se plaît à interroger. Il a tout lu<sup>1</sup>, sans se laisser égarer ni troubler par les contradictions. Il éclaircit les problèmes obscurs ou préfère réserver son opinion s'il ne leur trouve pas une solution claire et simple. Ne perdant pas de vue les nécessités d'une logique générale, il écarte les théories hasardeuses qu'inventent les érudits enfermés dans leur spécialité ; et ces spécialistes pourront lire avec fruit les chapitres où il traite après eux les sujets de leurs études.

Une histoire de l'art n'est pas un catalogue de monuments copieusement et rationnellement énumérés. La classification est un moyen, et non une fin. L'objet véritable de l'écrivain est de nous faire pénétrer l'esprit d'une civilisation privilégiée. M. Perrot ne sépare pas ce que les Grecs n'ont jamais séparé. Les Muses sont sœurs et filles du plus grand des dieux, Zeus, roi de l'Olympe. Par un privilège qui ne fut plus jamais accordé dans sa plénitude à aucun peuple, plastique, poésie, philosophie, politique même sont unies chez les Grecs sous le gouvernement de cette idée directrice que le beau et l'utile se confondent. Si rien n'est beau sans être utile et si rien, parmi les formes les plus modestes de l'industrie humaine, ne peut réaliser les conditions de l'utilité sans obéir aux commandements de la beauté, on comprend pourquoi la pierre où un prince fait graver un emblème qui sera une signature, la monnaie à laquelle la cité, par sa garantie, confère un pouvoir d'échange en même temps qu'elle y commémore un culte ou une gloire nationale, le vase qui conservera le vin, l'huile ou les essences précieuses, recourt d'un peuple étranger à l'invention de la glyptique, de la numismatique, de la céramique un caractère d'art qui ne fut jamais ailleurs dépassé ni atteint.

Les plus anciennes collections publiques ou privées que l'on forma des objets arrachés au sol des cités antiques firent une place aux pierres gravées et aux monnaies. Les amateurs de la Renaissance ou du xv<sup>e</sup> siècle recherchaient les unes et les autres, les recueillaient dans leurs cabinets, les dessinaient, les commentaient ; mais elles étaient alors objet de dilettantisme plutôt que de science. C'est au siècle dernier qu'on s'habitua à les étudier comme des œuvres d'art, qu'on s'efforça d'y suivre une évolution historique parallèle à celle de la grande sculpture et non moins instructive. La science céramographique n'est pas moins récente : on a vu seulement de nos jours, avec Furtwängler en Allemagne et M. Pottier en France, quelles ressources elle apporte aux historiens de l'art.

Tandis que la fortune des fouilles, à Tirynthe et plus encore à Cnossos, nous a rendu quelques débris précieux des fresques mycéniennes, il est à peu près certain, puisque Delphes ne conserve rien de la Lesché décorée par Polygnote, que nos yeux ne connaîtront jamais les œuvres de ces peintres illustres que

1. Les ouvrages d'ensemble qui sont les guides indispensables sur chaque matière : *Antike Gemmen* de Furtwängler, *Traité des monnaies grecques et romaines* de M. Babellon, *Catalogue des vases antiques du Louvre* de M. Edmond Pottier, *Griechische Vasenmalerei* de Furtwängler et Reichhold ; et aussi toutes les études spéciales, toutes les dissertations des savants français, allemands, anglais ou italiens.

l'admiration des Anciens égalait à Phidias ou à Polyclète. Cependant il est impossible qu'une histoire de l'art dans l'antiquité ne contienne pas un chapitre sur la peinture. Si ce chapitre figure dans le présent volume, c'est que les vases peints, auxquels il faut ajouter les sarcophages de terre cuite trouvés à Clazomènes, sont les documents les plus sûrs qui permettent d'imaginer ce que furent les grandes décosrations murales exécutées par les peintres du VI<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle.

M. Perrot ne néglige rien pour se renseigner ni pour nous instruire sur les problèmes si difficiles et si importants que soulèvent les procédés de fabrication. Non content de consulter les traités spéciaux des érudits, il s'adresse de préférence aux hommes qui ont l'avantage d'être eux-mêmes des praticiens, comme Henry Cros, cet artiste inventif, cet esprit curieux qui a patiemment reconstitué, en les contrôlant par son expérience personnelle, les méthodes depuis longtemps perdues de la peinture à l'encaustique. M. Perrot cite avec bonhomie les notes minutieuses et claires qu'il avait prises, il y a trente ans, après une conversation où il s'était fait expliquer par l'excellent graveur en médailles Chaplain la frappe des monnaies au marteau. A l'exemple de M. Pottier, de M. Hartwig et de M. Reichhold, il se demande quel instrument employaient les peintres grecs pour tracer sur la panse des vases ces traits dont nous admirons le jet si ferme et si souple à la fois. Mais il sait confesser qu'entre les différentes hypothèses proposées la sagesse est de suspendre notre jugement. « La grande difficulté du problème », dit-il (p. 341), « c'est qu'il y a là deux inconnues : la nature de l'instrument et celle de la couleur à l'application de laquelle il servait. »

Les Grecs se tinrent pour satisfaits, dès qu'ils possédaient les quelques instruments indispensables qui mettent l'ouvrier en mesure de dominer et de façonne la matière choisie. Cela fut de bonne heure, car ces instruments étaient très simples et les Grecs n'eurent pas même à les inventer, les ayant pour la plupart empruntés à leurs antiques voisins de l'Orient. Leur exemple prouve que la perfection de l'outillage est plus nuisible qu'utile à l'art.

A partir de la date très reculée où Théodoros de Samos importa sur la côte d'Asie le touret que les artisans mycéniens avaient connu et dont l'usage était répandu depuis un temps immémorial dans la vallée du Nil comme dans celle de l'Euphrate, l'outillage du graveur en pierres fines fut fixé pour toujours.

Les Grecs n'ont rien eu de comparable aux puissantes machines qui furent inventées après le XVII<sup>e</sup> siècle pour la frappe des monnaies : le balancier, le bâlier hydraulique, la presse monétaire. Ces moyens mécaniques assurent une économie considérable, une production rapide, égale, régulière. Mais lorsque le marteau, instrument rude, sans précision, obéissait à la main pour s'abattre sur la lentille de métal serrée, presque liquide encore, entre les deux coins, l'initiative de l'ouvrier s'élevait fort au-dessus de l'action purement régulatrice qui gouverne aujourd'hui les presses hydrauliques ; la monnaie avait une fermeté d'accent, et, pour tout dire, un caractère d'art qu'il ne faut pas demander à la perfection industrielle de nos pièces d'or, d'argent ou de bronze. Les ateliers syracusains du V<sup>e</sup> siècle qui frappèrent les admirables décadrachmes, chefs-d'œuvre de la monnaie antique, supérieurs même aux plus belles médailles de la Renaissance italienne, usaient des mêmes procédés rudimentaires employés par les premiers graveurs qui donnèrent comme emblème à la monnaie de leur cité le profil de la nymphe Aréthuse.

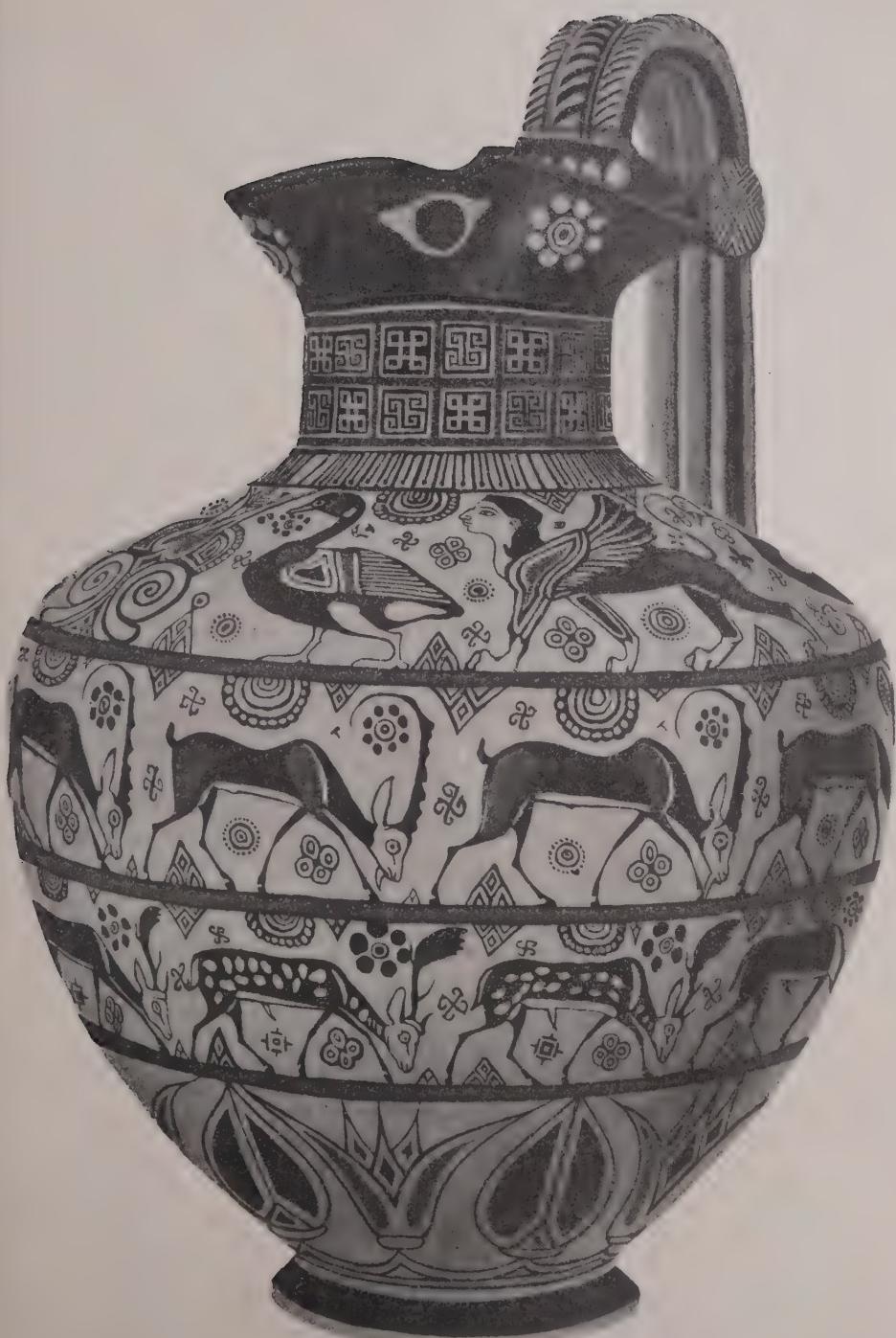
Le tour à potier remonte à la plus haute antiquité, et il n'est pas certain que les Grecs aient jamais connu le tour à roue. Les poteries les plus raffinées du vi<sup>e</sup> et du v<sup>e</sup> siècle ont été façonnées sur un tour qui ne différait sans doute pas de celui que mentionne Homère ou de celui qui est figuré dans les peintures égyptiennes du Moyen Empire : elles ont été cuites dans des fours du modèle le plus simple, qui ne suffiraient à aucun céramiste moderne.

Cependant certains vases, des coupes surtout, sont de véritables merveilles d'exécution. Attribués par ce que nous apprennent sur la vie antique et aussi sur l'histoire de la peinture ou du dessin les scènes tracées par le pinceau des peintres céramistes, nous avons une tendance à considérer ces tableaux comme le principal ou même le seul intérêt des vases grecs. Autant et peut-être plus que sur le décor qui en ornait la panse, le col ou la vasque, les Grecs jugeaient la beauté d'un vase sur la qualité de la pâte, le galbe, la perfection du tournassage et du polissage, l'éclat velouté du lustre noir : certains vases sont signés d'un nom de céramiste connu qui ne portent aucun ornement peint. Les sagaces et profondes études qu'un archéologue dont le goût égale la science a trop modestement intitulées : *Catalogue des vases antiques du Louvre*, nous aident à mieux comprendre de quels éléments complexes, intimement liés, est faite l'originalité de la céramique des Grecs. « Dans la coupe de Corneto », dit M. Pottier<sup>1</sup>, « la vasque vue par dessous donne l'impression d'un chapiteau aux courbes doriques qui repose sur un fût insensiblement renflé aux deux extrémités ; les courbes des anses prolongent les lignes de la vasque et se fondent avec elles dans une merveilleuse harmonie. C'est de l'architecture aussi belle que celle du Parthénon appliquée à la céramique. »

On saisit ici une des différences essentielles entre l'esprit grec et l'esprit moderne. Les Grecs n'ont jamais aperçu cette opposition, qui a trop souvent préoccupé les Modernes, entre l'art et le métier. Presque tous les progrès des arts en Grèce ont été des progrès de métier. Mais le métier n'y a jamais été distingué de l'art lui-même ; la langue n'a qu'un terme pour les désigner. C'est que le métier n'a rien de mécanique : il se contente de l'outillage strictement nécessaire : il n'est que l'éducation de la main devenant toujours plus docile à l'esprit et plus habile à maîtriser la matière. Au contraire l'activité ingénieuse des Modernes a eu de bonne heure l'ambition d'inventer des machines capables de remplacer la main de l'homme. A mesure que l'outillage se perfectionne, la part du métier diminue.

Aussi, quand on étudie l'histoire des arts industriels, on voit que les Grecs ont su concilier les exigences de l'art et les besoins de l'industrie, tandis que les Modernes, penchant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, produisent des objets sans convenance à leur destination ou sans beauté. Les Grecs ont ignoré la conception dangereuse du bibelot d'étagère. Ces habiles céramistes qui ont mis tant d'art dans la pureté, l'élegance d'un contour et le parfait équilibre d'une forme, ces graveurs qui ont rempli si noblement le champ étroit d'une monnaie, n'est-il pas curieux qu'ils ne se soient jamais souciés de certaines imperfections matérielles que l'outillage de nos ateliers évite facilement ? Souvent les bords des monnaies sont fendillés, déchirés ; l'image ne se trouve pas

1. *Catalogue des vases antiques du Louvre*, t. III, p. 869.



ŒNOCHOÉ RHODIENNE

(Musée du Louvre.)

au milieu du champ. Dans les plus beaux vases il y a des détails de fabrication qui nous semblent étranges : par exemple, les anses sont légèrement inégales, elles ne sont pas à la même hauteur et ne sont pas exactement placées sur la ligne formant l'axe horizontal du vase. Qui sait si les menues dissymétries de cette sorte, dont s'étonne notre habitude d'une froide régularité due à l'emploi des machines, n'étaient pas concertées pour satisfaire une sensibilité raffinée qui se plait au jeu abstrait des lignes en même temps qu'à la beauté d'un dessin souple, imitant la liberté de la vie ?

Comme le volume précédent, celui-ci met en lumière l'œuvre prépondérante de l'Ionie dans la lente formation de l'art grec. Vers l'époque de la guerre de Troie, les invasions successives des barbares du Nord que nous appelons les Doriens ont ruiné dans la Grèce continentale cette civilisation « mycénienne » qui nous a été révélée voici plus de trente ans par Schliemann et dont les fouilles récentes de Crète ont singulièrement élargi pour nous le domaine. Tandis que, en Attique, en Béotie, dans le Péloponèse, l'art recommence péniblement et se traduit par le style géométrique, premier effort que tentent spontanément les races les plus diverses pour sortir de la barbarie, les Grecs d'Asie, qui ont échappé à l'invasion dorienne, sont restés plus proches des traditions mycéno-crétoises. D'autre part, voisins de grands empires dont la gloire et la prospérité sont millénaires, en contact permanent avec l'Assyrie, en rapport par leur marine et par leurs colonies de Daphnae et de Naucratis avec ce monde mystérieux de l'Égypte dont l'attrait a toujours été si fort sur l'imagination grecque, ils sont dans la meilleure situation pour transmettre à l'Europe hellénique les leçons et les exemples de l'Orient. La reine de l'Ionie est Milet : « sa puissance », dit M. Pottier, « ne peut se comparer qu'à celle de l'orgueilleuse Venise du xv<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> ».

Dans l'état actuel de nos connaissances, il est difficile d'affirmer que Milet, qui a été pour la sculpture et l'architecture un foyer d'art florissant, ait possédé un atelier de céramique. Jusqu'au moment où l'on nous aura communiqué dans le détail les résultats des fouilles entreprises à Milet sous les auspices des Musées royaux de Berlin, M. Perrot refuse d'admettre les conclusions de M. Hugo Prinz<sup>2</sup> sur la provenance milésienne de certains vases trouvés à Naucratis. Les monceaux de tessons fournis par les ruines de Daphnae et de Naucratis, les nombreux vases richement décorés que nous ont conservés les nécropoles de Rhodes et de l'Étrurie, le groupe de poteries à fond blanc qu'on attribue à la fabrique de Cyrène représentent dans nos musées les variétés principales de la céramique ionienne.

L'influence de l'Ionie gagne tout le monde grec, même le Péloponèse et cette Laconie qui est la citadelle de la puissance dorienne. Les travaux de l'École anglaise à Sparte, sur l'emplacement du temple d'Artémis Orthia, prouvent l'existence d'une fabrique assez active pour suffire pendant plusieurs siècles à la consommation locale. Les produits archaïques de cet atelier ont une telle ressemblance, pour la technique et le décor, avec les vases de Cyrène, que les archéologues anglais ont pu soutenir que Sparte avait fabriqué et répandu dans tout le bassin de la Méditerranée les poteries dites cyréennes. M. Perrot écarte

1. *Le Problème de l'art dorien*, Paris, Leroux, 1908, p. 6.

2. *Funde aus Naucratis*.

cette hypothèse par des raisons qui semblent convaincantes. Le plus célèbre des vases cyrénéens, que possède notre Cabinet des médailles, la coupe où Arkésilas, roi de Cyrène, est figuré présidant à la pesée du *silphion*, atteste son origine par la scène si particulière qui y est retracée. D'ailleurs Sparte n'a jamais été une cité commerçante; elle n'a jamais été en mesure d'exporter ses produits. Il reste qu'à une certaine époque elle a fabriqué pour ses propres besoins une céramique qui est entièrement ionienne.

On peut ajouter que ce n'est pas un cas isolé dans la dorienne Laconie. M. Perrot rappelle très opportunément<sup>1</sup> que le célèbre sculpteur ionien Bathyclès de Magnésie fut appelé à Sparte vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle pour construire un trône magnifique à l'idole colossale d'Apollon que l'on vénérait dans le sanctuaire d'Amyclées. Or, les sculptures archaïques les plus remarquables trouvées en Laconie, la stèle de Chrysapha, la base de Sparte, montrent un canon de la figure humaine et un goût du costume conformes à ce que nous voyons sur les vases que tout le monde s'accorde à qualifier d'ioniens<sup>2</sup>. La base de Sparte notamment n'est guère moins imprégnée d'influences assyriennes que la frise du temple d'Assos. Même si l'on admet la thèse récente de M. Lœwy<sup>3</sup>, d'après laquelle la souche première et unique de l'archaïsme grec serait crétoise, il n'est pas nécessaire d'enlever aux Ioniens l'honneur d'avoir développé chez eux et propagé dans la Grèce européenne un art mycéno-oriental né en Crète.

Quand on commença l'étude méthodique des vases peints, la céramique corinthienne, que les Anciens avaient célébrée et qui était la première à laquelle les Modernes avaient pu donner un état civil certain, semblait remplir toute la période archaïque. Après la destruction de la puissance ionienne par les Perses, Corinthe a remplacé les Grecs d'Asie sur les marchés méditerranéens. Il ne faut pas méconnaître ses mérites propres, dont le principal est d'avoir préparé les voies à l'école attique en donnant une place toujours plus grande à la figure humaine et aux thèmes tirés de la religion ou de la poésie. Mais, d'accord avec M. Pottier qui a inscrit sur le volume de son *Catalogue* où il étudie la céramique corinthienne ce titre général : *L'École ionienne*, M. Perrot croit que les véritables initiateurs furent les Grecs d'Asie. Dans la catégorie des vases où les peintres grecs ont adapté le système ornemental des tapisseries babylonniennes, quelle pièce sortie des ateliers de Corinthe rivalise, pour la richesse du décor et la douceur de la polychromie, avec cette œnochoé du Louvre qu'on appelle le *Vase Lévy*, chef-d'œuvre du premier style rhodien<sup>4</sup>? Parmi ceux où la figure humaine apparaît, quel vase indiscutablement corinthien comparera-t-on, pour le pittoresque des scènes, à la coupe d'Arkésilas, à l'hydrie de Busiris, à la coupe de Phinée?

Conservatrice des survivances mycéniennes, la céramique ionienne rattache l'avenir de la Grèce à son passé glorieux et lointain sans s'arrêter aux froides,

1. P. 510.

2. Voir E. Pottier, *Le Problème de l'art dorien*, p. 58.

3. *Typenwanderung* (dans les *Wiener Jahresshefte*, XII, 1909, p. 243 et suiv.). Voir le résumé impartial et condensé que M. Henri Lechat a donné de cette étude sous le titre « Pancréisme » dans la *Revue des Études anciennes*, XII, 1910, p. 329-333.

4. M. Perrot a fait reproduire ce vase dans une planche en couleurs (pl. XIX) dont l'exactitude et la beauté font honneur à l'habile artiste, M. G. Simoes da Fonseca, non moins qu'à la librairie Hachette.

aux stériles combinaisons du style géométrique, et elle enrichit l'art grec naissant des longues expériences de l'Orient. Purement ornemental d'abord, le décor se rapproche de plus en plus de la vie pour prendre ce caractère narratif qui est l'originalité de la céramique grecque à l'époque classique. « Les peintres attiques », dit M. Perrot<sup>1</sup>, « à de rares exceptions près paraissent ne s'être guère intéressés qu'à la figure humaine. Il semble au contraire que les peintres ioniens aient promené sur la nature un regard plus curieux, qu'ils aient été plus sensibles à la grâce de la plante, à la beauté et à la variété des formes de l'animal, aux accidents du paysage. Pour tout dire en un mot, dans les œuvres des céramistes ioniens, la peinture est moins de pur décor que dans les vases de Corinthe et moins sculpturale que dans les vases d'Athènes : elle est plus pittoresque. »

Dans tous les domaines et sur tous les points du monde grec, les efforts s'appuient, se suppléent, se succèdent pour atteindre le même objet qui est de faire de l'homme le centre et le moyen d'expression de tous les arts. Tantôt c'est une cité qui prend l'avance, et tantôt c'est une autre. Ce large mouvement, dont les conducteurs changent et dont la direction n'est pas modifiée, M. Perrot le compare au vol des oiseaux migrateurs. Une telle page<sup>2</sup> est un noble ornement pour un livre de science : elle est encore plus digne d'être admirée comme un exemple de ce que peuvent le goût et la pratique des bonnes lettres pour mettre en valeur une idée juste.

PAUL JAMOT

1. P. 560.

2. P. 661-662. Elle a été citée par Th. Homolle dans un article récent (*Journal des Débats*, 28 janvier 1912) qui est l'éloquent hommage d'un maître.



DÉCADRACHME DE SYRACUSE

(REVERS)

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUD.

## PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison  
Durandelle

9, rue Cadet

PARIS



TELEPHONE

321-93



A.

CHEVVOYON  
FOURNISSEUR  
des  
palais nationaux  
et bâtiments civils  
de la ville de  
Paris et des grandes  
administrations

Art du bâtiment  
Constructions mé-  
caniques. — Génie  
civil. — Architec-  
ture publique et privée

## La Corrida

PARFUM  
ULTRA  
PERSISTANT



PARFUM  
POUDRE  
LOTION  
SAVON

18 PLACE VENDÔME

PARIS

# ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME. PARIS

## PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M<sup>r</sup> M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉL. : 1026-16; 1026-17

## LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal  
**BEDEL & CIE**

MAGASINS | Rue de la Voute, 14  
Rue Championnet, 194  
Rue Lecourbe 308  
Rue Véronesse, 2  
Rue Barbès, 16 (Levallois).

CHEMINS DE FER DE L'EST

Services directs sans changement de voiture

— 1<sup>e</sup> Entre Paris (Est) et Milan, via Saint-Gothard.  
— Voie rapide, confortable et pittoresque. — Wagons-lits, la nuit. — Wagon-restaurant, le jour.

— 2<sup>e</sup> Entre Paris (Est) et Francfort-sur-Mein, via Metz-Mayence. — Wagon-restaurant. — Wagons-lits, à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le nord de l'Allemagne.

Billets d'aller et retour pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, valables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

Billets de séjour et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs à prix réduits, pour excursions en France, en Suisse et en Italie.

Pendant les périodes de vacances, Billets d'aller et retour de famille à prix réduits, avec validité très prolongée.

Consulter le livret de voyages et d'excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

**tous vos livres sous la main**

avec la bibliothèque tournante

**TERQUEM**

PARIS  
3<sup>e</sup> Bouff Haussmann  
angle de la rue Scribe

Envoy franco du Catalogue sur demande

## Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des  
DYSPEPTIQUES  
ET DES  
NEURASTHÉNIQUES

SPLendid HOTEL  
1<sup>er</sup> Ordre — Prix Modérés  
CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements

ÉCRIRE :

C<sup>ie</sup> DE POGUES  
15, Rue Auber, 15  
PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS  
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

## SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 3<sup>e</sup> Pharmacie, 12, B<sup>e</sup> Bonne-Nouvelle, PARIS.

## SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine . . . . . 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps . . . . . 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. . . . . 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie . . . . . 2 fr.

Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. . . . . 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma . . . . . 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. . . . . 2 fr.

Savon boraté, contre urticair-, séborrhée. . . . . 2 fr.

Savon Naphtol soufre, contre pelade, eczemas . . . . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

## KIMBEL & C<sup>ie</sup>, SUCCESSEURS

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

### TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES

POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales  
des Beaux-Arts

Service spécial pour les Etats-Unis et l'Amérique du Nord

## DESSINATEURS AGENCE DEMANDE

Dessinateurs experts

POUR

AFFICHES, PAN CARTES

COUVERTURES DE MAGAZINES ET MODES

Bonne rémunération, prompt paiement.  
Grafton Arts, 418-422 Strand, Londres, W. C.,

**MOSAÏQUES**

Décoratives  
en Email et Ors  
Dallages en Marbre  
et Grès Cérame

—• GUILBERT-MARTIN •—

René Martin & C<sup>ie</sup>-S<sup>rs</sup>

• 20. RUE GÉNIN. S<sup>e</sup> DENIS. Seine •

# PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAITRES MODERNES

*Choix d'Œuvres pour Amateurs et Collectionneurs*

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS  
TÉLÉPHONE: 819-58

UNIQUE DÉPOSITAIRE DES ŒUVRES COMPLÈTES DE

**O. ROTY**, de l'Institut



Groupe d'Œuvres, par O. YENCESSÉ

CADEAUX POUR FÊTES ET ANNIVERSAIRES



## SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France  
SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL 400 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence,  
SUCCURSALE OPERA : 1, rue Halévy, à Paris.  
SUCCURSALE : 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPOTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe, taux des dépôts de 1 an à 2 ans 2 %; de 4 ans à 5 ans 3 %; net d'impôt et de timbre; — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger); — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS; — VENTE AUX GUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.); — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES; — AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES; — VIREMENTS ET CHÈQUES sur la France et l'Etranger; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

### SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.

92 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; 849 agences en Province; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et Saint-Sébastien (Espagne); Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

### CORRESPONDANT EN BELGIQUE ET HOLLANDE :

Société Française de Banque et de Dépôts, BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir OSTENDE, 21, av. Léopold. — ROTTERDAM, 103, Leuvehaven

### CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS POUDRE DENTIFRICE CHARLARD

Boîte: 2 francs. — Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

### CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

## Pyrénées - Côte d'Argent

*Train de luxe quotidien*

Le train temporaire de luxe « Pyrénées-Côte d'Argent » si apprécié de nombreuses personnes désirant faire un séjour dans une région idéale en cette saison, va de nouveau être mis en circulation par la Compagnie d'Orléans.

Il aura lieu au départ de Paris, du 29 février au 4 mai inclus et au départ d'Hendaye du 1<sup>er</sup> mars au 3 mai inclus.

Départ de Paris-Quai d'Orsay à 9 heures soir, arrivée à Biarritz à 7 heures 48, à Saint-Jean-de-Luz à 8 heures 1, à Irun à 8 heures 23, à Saint-Sébastien à 9 heures 5 matin.

Au retour, départ de Saint-Sébastien à 8 heures 14 soir, d'Hendaye à 9 heures 2, de Saint-Jean-de-Luz à 9 heures 19, de Biarritz à 9 heures 28, arrivée à Paris-Quai d'Orsay à 8 heures 15 matin. (Wagon-restaurant des Aubrais à Paris.)

En outre, une partie du train se détachant à Dax arrivera à Pau à 7 heures 59 matin.

Au retour, départ de Pau à 9 heures 28 soir.

Enfin ce train comportera à l'aller un service de wagons-lits venant directement de Calais d'où il partira à 3 heures soir, en correspondance avec le service quittant Londres à 11 heures matin.

Au retour un autre service de wagons-lits continuera directement sur Calais où il arrivera à 1 h. 16 soir en correspondance avec le service arrivant à Londres à 5 heures 10 soir.

### CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

## FÊTES DE PAQUES A ROME

Billets d'aller et retour spéciaux, à prix très réduits, délivrés du 24 mars au 4 avril 1912 au départ de toutes les gares du réseau.

Validité des billets : 30 jours (dimanches et fêtes compris) avec facilité de prolongation d'une période unique de 15 jours moyennant supplément.

Arrêts facultatifs sur le réseau P.-L.-M., trois arrêts au choix en Italie tant à l'aller qu'au retour.

Délivrance des billets à première demande.

### DE PARIS A ROME

via Dijon, Bourg, Modane

1<sup>re</sup> classe : 176 fr. 45. — 2<sup>e</sup> classe : 122 fr. 45.  
3<sup>e</sup> classe : 80 fr. 45.

### CHEMINS DE FER DU NORD

## Paris-Nord à Londres

(Via Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens dans chaque sens

### VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Via Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Egypte, les Indes et l'Australie.

**J. FÉRAL**  
PEINTRE-EXPERT

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES**  
Anciens et Modernes  
7, Rue Saint-Georges, PARIS

**ESTAMPES - DESSINS - TABLEAUX**

**P. ROBLIN, EXPERT**  
*R. Schneider Sr*  
65, Rue St-Lazare, PARIS

Encadrements Artisitiques - Restauration de Tableaux  
TEL. 285-17

**Édouard BOUET**  
RÉPARATEUR DE PORCELAINES  
SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES  
ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES  
XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

Téléphone : 288-91 19, rue Vignon

**MM. MANNHEIM**  
EXPERTS  
7, rue Saint-Georges.  
**OBJETS D'ART**  
ET DE  
HAUTE CURIOSITÉ

**TABLEAUX**  
ANCIENS ET MODERNES  
Spécialité : École française XVIII<sup>e</sup> siècle

**GALERIE SAINT-AUGUSTIN**  
93, Boulevard Haussmann, 93. — PARIS  
près la place Saint-Augustin

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS**

**M<sup>ME</sup> E. BOURDEIL**  
EXPERT

*Maison fondée en 1878*

Actuellement, 139, boulevard Haussmann  
ACHÈTE TABLEAUX ANCIENS DE TOUTES LES ÉCOLES  
Bronzes et Objets d'art

**VENTES PARTICULIÈRES**  
Expertise gratuite de midi à deux heures  
Achète actuellement des tableaux de 1<sup>er</sup> ordre de toutes les Écoles

MAISON FONDÉE EN 1851

**L. ANDRÉ**

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

**RESTAURATION**  
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

**HARO & C<sup>IE</sup>**  
PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1<sup>er</sup> Ordre  
14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

**E. LE ROY & C<sup>ie</sup>**

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9  
OPÉRA

**TABLEAUX ANCIENS**

SPÉCIALITÉ  
Écoles Hollandaise & Flamande

**F. KLEINBERGER**  
9, Rue de l'Échelle, Paris

**LOYS DELTEIL**

Graveur et Expert  
2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES  
EXPERTISES — INVENTAIRES  
RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS  
Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

**TABLEAUX ANCIENS**

*De toutes les Écoles*

**François VAN DER PERRE**  
6, rue Saint-Georges, Paris

**R. CARRÉ**

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds  
et paravents anciens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

Vient de paraître

# Tables Générales

DES  
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES  
DE LA  
**Gazette des Beaux-Arts**  
(1859-1908)

PAR  
**Charles DU BUS**

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHIQUE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

## TOME PREMIER

### TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant : 1<sup>o</sup> un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés ; 2<sup>o</sup> des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

*Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.*  
*Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.*

### Sous presse

## TOME II

### TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1<sup>o</sup> un répertoire méthodique de toutes les illustrations ; 2<sup>o</sup> des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets ; 3<sup>o</sup> une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

*Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.*

---

*Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs*  
*payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.*